

La condition des femmes dans le théâtre canadien

Rina Fraticelli

Number 31 (2), 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28459ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

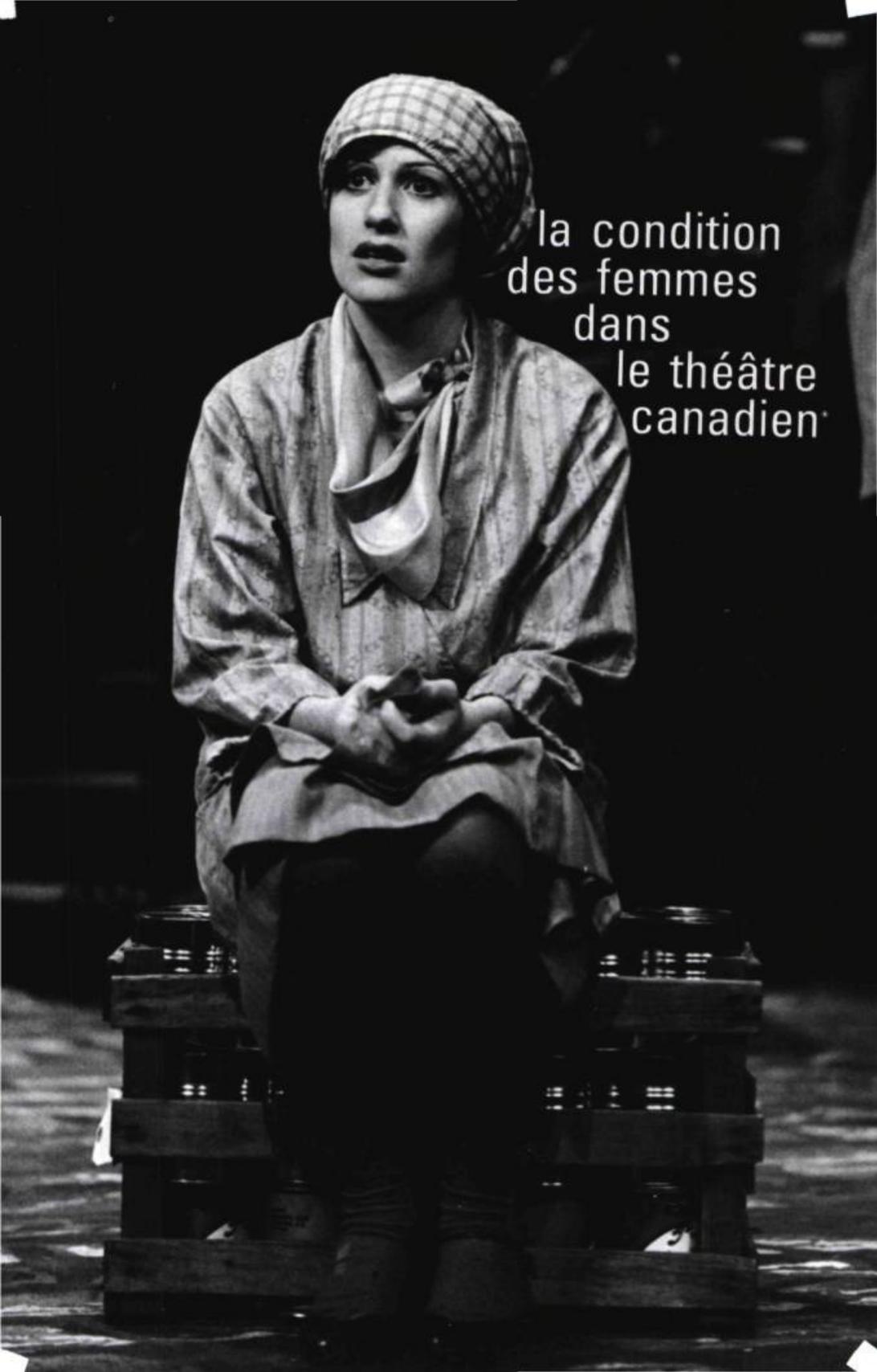
0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fraticelli, R. (1984). La condition des femmes dans le théâtre canadien. *Jeu*, (31), 65–107.



la condition
des femmes
dans
le théâtre
canadien

Pour qu'il soit possible de réformer le théâtre et de l'amener à l'état qui lui permette de devenir un art, il faut d'abord que les femmes aient quitté les planches.
Edward Gordon Craig¹

C'est peut-être dans l'état de la perception esthétique au sein de la culture même que réside l'obstacle le plus accablant à l'émergence d'un art essentiellement féministe.
Lucy R. Lippard²

Nous avons assisté, au cours des vingt dernières années, à l'amorce d'une culture authentiquement canadienne, et, en particulier, à l'éclosion du théâtre canadien. Nous avons également vu croître, au sein de la société canadienne, le sentiment qu'enfin étaient abolies les barrières sexuelles, disparus les rôles sexuellement restrictifs. Que désormais femmes et hommes étaient sur le même pied en matière de participation à la vie publique, qu'il s'agisse de politique ou d'art, d'affaires ou de culture. Ce climat de confiance et d'espoir en de nouvelles perspectives pour les femmes a donné lieu à des assertions du genre de celle qui clôt l'anthologie publiée, en 1979, par l'historien de théâtre Anton Wagner.

L'abolition de quelques-unes des barrières de ce siècle, jointe à l'apparition, depuis la fin des années soixante, de théâtres canadiens professionnels, a donné lieu à une situation qui offre désormais aux femmes dramaturges à quelque chose près les mêmes possibilités d'analyse d'à peu près tous les aspects de la condition humaine que celles dont peuvent se prévaloir leurs homologues masculins.³

Une telle perception des choses est, en fait, dangereuse. Car, comme le démontre le présent rapport, la réalité, en ce qui concerne la femme canadienne, est loin d'aller de pair avec la rhétorique.

* Ce texte est le rapport d'une enquête commandée par le Gouvernement canadien. De larges extraits en ont été publiés sous le titre « The Invisibility Factor — Status of Women in Canadian Theatre » dans la revue torontoise *Fuse*, vol. 6, n° 3, septembre 1982. Nous devons la traduction française du rapport à Héliane Vrazian, du ministère des Communications du Québec. Cette traduction a été commandée par Danielle Marchand du ministère des Affaires culturelles. Copyright Gouvernement du Québec, 1982, pour l'édition française.

1. Cité dans Helen Krich Chinoy et Linda Walsh Jenkins, *Women in the American Theatre*, New York, Crown, 1981, p. 4.

2. Lucy R. Lippard, *From the Centre: Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton, 1976.

3. Anton Wagner, *Women Pioneers*, (volume II de la série *Canada's Lost Plays*), Toronto, CTR Publications, 1979, p. 19.

Quelle est donc la condition féminine dans le théâtre canadien? Comment l'évaluer et selon quels critères, quelles échelles ou quels ordres de valeur? Comment décider de ce qui est acceptable ou souhaitable et de ce qui ne l'est pas? Et comment déterminer les moyens de remédier à la situation afin qu'en bénéficient d'abord et avant tout les femmes canadiennes, et, à travers le fruit de leurs perspectives élargies, l'ensemble de la culture canadienne?

Il n'est pas à démontrer que la condition féminine est inséparable, dans quelque discipline que ce soit, du rôle que tient la femme, des chances qui lui sont offertes et des récompenses qu'elle en tire dans notre société en général. Au théâtre, toutefois, comme dans les autres disciplines culturelles, cette condition est plus qu'un simple indice. Le fait d'exclure les femmes de la production culturelle équivaut à retrancher leur façon de voir et leur expérience — autrement dit leur version de la réalité — de l'expression culturelle de la collectivité. Et cette absence de la réalité féminine du discours culturel instruit les femmes de leur valeur et de la place qui leur est dévolue dans la société plus sûrement que toute autre leçon.

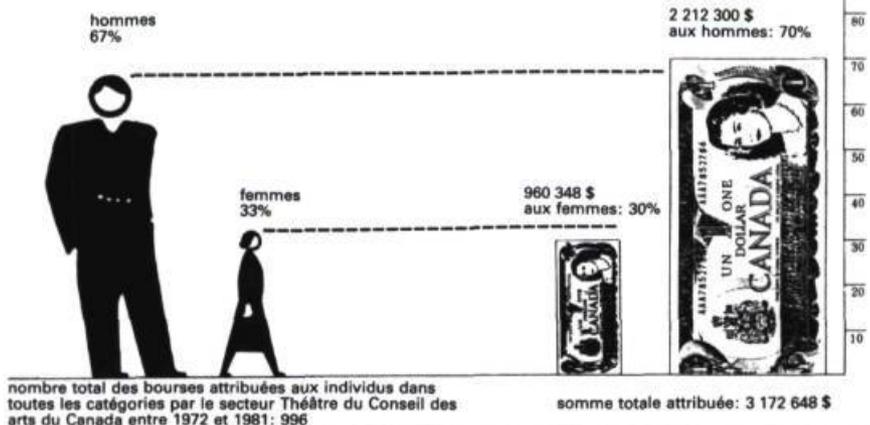
Cette incapacité de se voir (au sens strict du mot) reflétées dans la culture nationale perpétue le cycle de l'oppression des femmes, leur invisibilité au monde tangible des représentations culturelles ne faisant que confirmer et véhiculer plus avant la médiocrité de leur place dans la société. C'est un cercle vicieux qu'il faut briser.

La présente étude porte au premier chef sur les professions d'auteur dramatique, de metteur en scène et de directeur artistique, des considérations d'ordre essentiellement pratique motivant ce choix. Le cadre limité de l'étude obligeait, en effet, à viser des objectifs spécifiques et, en optant pour ces trois spécialités, je ne leur accorde

tableau 1

attribution des bourses individuelles, selon le sexe

sommes allouées aux individus selon le sexe



aucun statut spécial ou aucune valeur arbitraire. Pas plus que je ne prétends à une quelconque généralisation. Les problèmes de l'auteur dramatique ne sont pas ceux du décorateur, pas plus que ceux du metteur en scène ne sont ceux du comédien. Je n'en souligne pas moins le lien étroit qui existe entre le sous-emploi des femmes dans ces trois sphères (et principalement dans celle des directeurs artistiques) et les difficultés persistantes des femmes exerçant le métier de comédienne.

Dans le théâtre traditionnel, l'acteur est celui qui influe le moins sur le processus créateur [...] jusqu'à être perçu dans l'âge moderne comme le simple interprète du texte ou des intentions du metteur en scène.⁴

C'est le directeur artistique qui choisit les pièces qu'il entend présenter dans son théâtre et qui (à moins qu'il ne les mette en scène lui-même) engage le metteur en scène qui les montera. Il dicte donc — car il s'agit généralement d'un homme — non seulement le choix de tel auteur dramatique ou de tel metteur en scène, mais également, de par son choix même, le nombre et l'importance des rôles à distribuer aux acteurs. C'est dans les limites de ce triangle directeur artistique/auteur dramatique/metteur en scène que se décide la culture dramatique du public canadien, notamment dans le théâtre non marginal.

Les hommes [...] prédominent et comme metteurs en scène et comme auteurs dramatiques. Magistrales comme romancières, les femmes ont toujours été marginales au théâtre. La plupart des compagnies comptent plus d'hommes que de femmes et dans ce métier où le chômage sévit de façon endémique, le revenu moyen des comédiennes est inférieur à celui des comédiens.⁵

Si les problèmes des comédiens sont grands, énormes sont ceux des comédiennes. Je n'ai pu mentionner, dans ce rapport, que ceux le plus directement suscités par le choix étroit de rôles qui sont disponibles aux femmes et ceux tenant à la perception de la femme dans la profession en général. Et même si la condition féminine au théâtre commande, sur le plan général, une recherche plus poussée, il n'en demeure pas moins que le plus urgent est sans conteste l'étude des conditions mêmes qui affectent les interprètes.

L'étude qui suit n'est en fait qu'un début. L'absence de toute recherche antérieure témoigne par elle-même de la condition d'infériorité dans laquelle est tenue la femme dans le théâtre canadien. Je dois beaucoup à l'excellent travail théorique effectué par Avis Lang Rosenberg et Sharron Corne dans le champ des arts visuels; à Thelma McCormack qui m'a fourni, par son travail et ses conseils, les outils d'une analyse féministe et à Sasha McInnis-Hayman qui a si généreusement mis à ma disposition les résultats de sa recherche personnelle, et tout spécialement les précieuses statistiques touchant les subventions accordées aux artistes par le Conseil des arts du Canada et sur lesquelles se fonde le début de mon étude.

L'exclusion des femmes du théâtre canadien — ce que j'en suis venue à appeler le « facteur d'invisibilité » — est manifeste: elles sont absentes des archives, de la documentation disponible. J'ai pu me rendre compte, au cours de ma recherche, que l'activité des femmes dans le domaine théâtral dépasse plus que largement

4. Michelene Wandor, *Understudies: Theatre and Sexual Politics*, London, Methuen, 1981, p. 50.

5. *Ibid.*, p. 20.

celle dont on leur fait crédit et pour laquelle une documentation existe et est mise à la disposition des étudiants, des historiens et des chercheurs. Ce syndrome a, à lui seul, limité la portée de mon étude. Ce n'est que par un persévérant travail de validation, de reconnaissance et d'information sur l'oeuvre actuelle accomplie par les femmes, de même que par la redécouverte, le sauvetage et l'inscription historique de celles qui ont été trop longtemps vouées au mépris, qu'il sera possible de remédier à ces lacunes et à ces injustices.

Je suis particulièrement redevable à l'ouvrage de Helen Krich Chinoy et de Linda Walsh Jenkins *Women in the American Theatre*, et à celui de Michelene Wandor *Understudies: Theatre and Sexual Politics*, lesquels m'ont fourni un matériel comparatif de premier ordre sur la situation prévalant aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Je dois également beaucoup à la critique américaine Lucy R. Lippard qui a renouvelé l'approche féministe des valeurs artistiques.

Je voudrais souligner, dans cette introduction, que mon étude est loin d'être impartiale. Je suis une féministe et une *dramaturg*. Et mon désir de faire enquête sur le sujet découle en droite ligne de ce double engagement ainsi que de mon aspiration à encourager les femmes à créer pour le théâtre.

les sous-alimentés: les femmes, le théâtre et le conseil des arts du canada

C'est Massey que le gouvernement de Louis Saint-Laurent chargea, en 1949, de présider la Commission royale d'enquête sur le développement national dans les arts, les lettres et les sciences. Massey et ses collègues commissaires parcoururent le pays, prirent connaissance de 1 200 témoignages et remirent un rapport sans équivoque: la vie culturelle du Canada était sous-alimentée.⁶

Entre 1972 et 1980 — soit pendant une période de neuf ans —, le secteur Théâtre du Conseil des arts a versé quelque 3 178 648 \$ à des artistes canadiens individuels sous forme de 996 bourses et subventions variant largement tant en montant qu'en prestige. Celles-ci comprenaient aussi bien les relativement modestes subventions pour des projets spécifiques, des bourses de voyage, des subventions à court terme destinées à venir en aide aux artistes pour une période ne dépassant pas trois mois, que les prestigieuses bourses « A » et « B » qui permettent à un artiste reconnu de se consacrer à son oeuvre durant une année entière sans interruption.

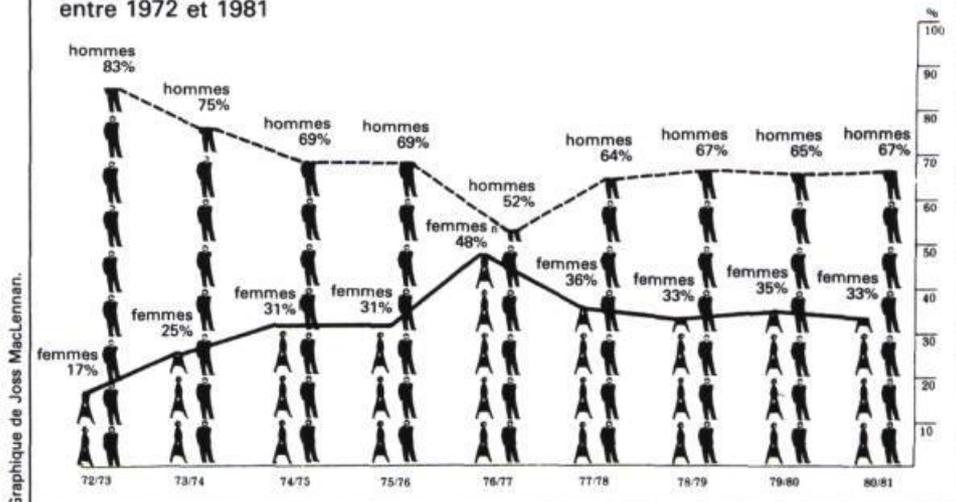
Comme l'indique le tableau 1, les femmes se sont vu accorder 327 de ces bourses, soit 33%, pour un montant⁷ de 960 348 \$, ce qui constitue 30% des fonds déboursés au total. Si nous tenons pour acquis que 51% de la population canadienne sont des femmes, ces seuls chiffres démontrent clairement une disproportion flagrante dans les subsides accordés aux artistes féminins et masculins par le Conseil des arts dans le secteur Théâtre, et dans le prestige professionnel qui en découle. Il faut dire que, pris isolément, ces chiffres ne vont guère au-delà de la disproportion superficielle. Si nous voulons étudier les sources et les implications de ce déséquilibre, il nous faudra scruter le ratio hommes-femmes parmi les candidats aux bourses du Conseil des arts et en comparer la répartition selon les catégories de bourses pour lesquelles ils postulent ou qu'ils reçoivent, de même que leurs taux de succès ou d'échec dans

6. Robert R. Fulford, « The Canada Council at Twenty-Five », *Saturday Night*, mars 1982, p. 34.

7. À noter que ce montant est calculé en moyenne et ne représente pas le chiffre exact.

tableau 2

rapport entre les candidats féminins et masculins pour les bourses individuelles du secteur Théâtre entre 1972 et 1981



chacune d'elles. Et, plus important encore, il nous faudra nous efforcer de déterminer ce qui constitue en fait une disproportion *significative* et de comprendre le fondement même de cette différence. Si nous tenons pour acquis que 51% de la population canadienne est constituée de femmes, la proportion juste et équitable de femmes dans le théâtre devrait-elle être elle aussi de 51%? Talent et vocation se répartissent-ils uniformément sans égard au sexe?

les candidates aux bourses du conseil des arts sont minoritaires

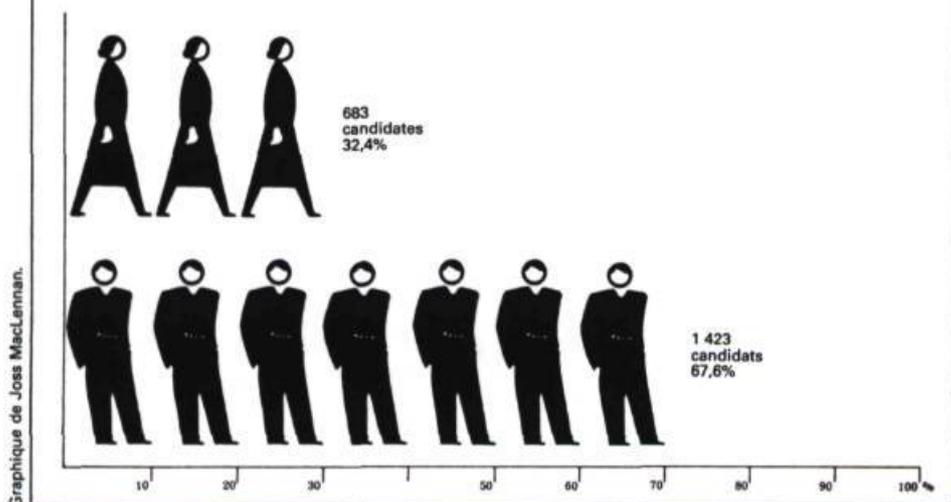
Le tableau 2 illustre la proportion des candidats hommes et femmes enregistrés dans toutes les catégories de bourses individuelles secteur Théâtre du Conseil des arts, entre 1972-1973 et 1980-1981. Même si l'on note une légère augmentation de candidatures féminines dans la première partie de la période, il n'en demeure pas moins qu'en moyenne, la disproportion est criante: sur 2 106 candidats, 683⁸, soit moins d'un tiers, étaient de sexe féminin (tableau 3).

Cette seule disproportion explique de toute évidence le faible nombre de femmes récipiendaires de bourses du Conseil des arts. Si ce taux est relativement peu élevé, cela tient d'abord à leur omission à poser leur candidature. On notera, par ailleurs, que cette disproportion se retrouve dans toutes les disciplines subventionnées par le Conseil des arts durant la même période.

8. On notera que le nombre de 683 fait référence au nombre total de candidatures soumises par des femmes, et pas nécessairement au nombre total de femmes candidates. Nous pouvons présumer sans crainte de nous tromper que le nombre réel des femmes représentées par ces chiffres fut de beaucoup inférieur, compte tenu de la réitération des candidatures durant cette période de neuf ans. Il serait précieux, eu égard à de futures recherches, de connaître le taux de ces réitérations.

tableau 3

candidats au Conseil des arts du Canada selon le sexe
entre 1971-1972 et 1980-1981



Graphique de Joss MacLennan.

Vu sous ce jour, ce taux de 33% de femmes boursières peut sembler prendre une coloration nouvelle, voire anodine. En effet, la conclusion trop aisément tirée de ces deux séries de chiffres incline à penser qu'avec un taux de candidatures de 30% et un taux de bourses accordées de 33%, les femmes sont plus largement servies par le Conseil des arts que les hommes. Il serait dès lors quasi naturel de clore le dossier en juxtaposant le taux peu élevé de boursières et le taux correspondant de candidates, et de laisser celui-ci expliquer en apparence celui-là comme suit: *les femmes ont été minoritaires parmi les récipiendaires de bourses du Conseil des arts du secteur Théâtre parce qu'elles ont été minoritaires parmi les candidats à ces bourses*. Or, loin de fournir une explication significative, ce faible taux de candidatures constitue lui-même la question la plus sérieuse et la plus complexe que nous ayons à soulever.

supposons que vous donniez une réception et que (presque) personne ne s'y rende

Pourquoi les femmes devraient-elles constituer plus du tiers des candidats? Selon quels critères un taux de candidatures féminines de 30% peut-il être estimé comme étant inacceptable? Comment pouvons-nous déterminer ce qui est «équitable» en matière de candidatures? Et cet équitable serait-il ces 51% géométriques correspondant à la population féminine en général, ou devrait-il refléter la présence des femmes dans un champ plus spécialisé? La question cruciale est donc de savoir qui devrait ou pourrait concourir, ou *quel est le bassin de candidatures potentielles* aux bourses du Conseil des arts? La réponse, en un mot comme en cent: *les membres de la communauté théâtrale*.

Selon les critères d'admissibilité du Conseil des arts, tout candidat doit «avoir à son crédit l'équivalent de deux années d'expérience au sein d'une ou de plusieurs



En 1977, avant la création du T.E.F., une cellule de production essentiellement composée de femmes avait créé *Finalement* au Théâtre Expérimental de Montréal. Photo: Gilbert Duclos.

compagnies professionnelles. L'auteur dramatique doit avoir eu au moins une pièce publiée et professionnellement produite.»⁹

Les conditions d'admissibilité minimales spécifient en outre que les candidats doivent avoir terminé leur formation de base et fait la preuve « de la compétence requise pour être considérés professionnels dans leur discipline. (Les cas douteux seront réglés par un jury.) »¹⁰ C'est donc ces personnes, sélectionnées suivant les critères du théâtre professionnel, que le Conseil des arts a le pouvoir de subventionner. Or, il est possible que si les femmes ne constituent pas 51% de l'ensemble des candidats, c'est qu'elles sont employées au théâtre à un degré inférieur à celui de leur représentation au sein de la population en général. Et que, de ce fait, le taux de 30% des candidatures féminines ne fait que refléter la présence *réelle* des femmes dans le théâtre professionnel canadien.

les femmes dans le théâtre professionnel canadien

Un coup d'oeil rapide de la place des femmes dans les trois emplois de dramaturge, de metteur en scène et de directeur artistique tendrait, certes, à confirmer cette assertion. Comme le démontre le tableau 4, sur les 1 156 pièces montées dans tout le Canada entre 1978 et 1981, 10% seulement ont eu pour auteur une femme et 13%

9. *Aid to Artists*, The Canada Council, février 1982, p. 5.

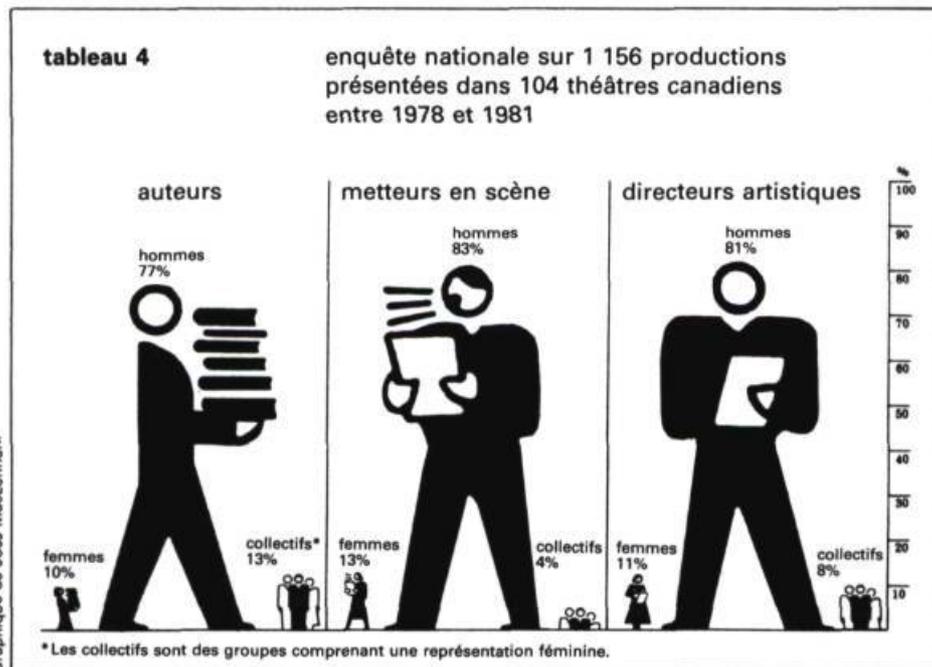
10. *Ibid.*, p. 4.

ont été mises en scène par une femme. De plus, seulement onze des 104 théâtres étudiés avaient, durant ce même laps de temps, un directeur artistique féminin. Nous étudierons plus en profondeur la part des femmes dans ces emplois dans les pages qui vont suivre. Mais le fait que ce groupe de théâtres constitue la grande majorité des théâtres professionnels canadiens démontre à l'évidence que si *le bassin de candidatures potentielles* se composait exclusivement de ces effectifs, nous devrions en conclure à une sur-représentation des femmes tant au chapitre des candidatures qu'à celui de l'obtention de bourses du Conseil des arts.

Tel n'est évidemment pas le cas. Ce que les chiffres du tableau 4 représentent, ce n'est pas le petit nombre de femmes de théâtre canadiennes (dramaturges, metteuses en scène et directrices artistiques), mais simplement le petit nombre de celles qui, de fait, ont déteu un tel emploi et ont produit une oeuvre « visible » dans les théâtres canadiens professionnels (et, dans la plupart des cas, subventionnés).

Le grand écart séparant ces deux groupes est au coeur de la description même de l'exclusion des femmes du processus de création de la culture telle que l'a formulée la critique d'art Avis Lang Rosenberg, à savoir « le fossé séparant aspiration et reconnaissance »¹¹. Dans une étude, menée en 1978, sur la femme dans les arts visuels, une telle formule tendait à décrire la mise en ghetto des femmes dans les arts.

Madame Rosenberg concluait, dans un rapport ultérieur, que, quoique manifeste-



11. Avis Lang Rosenberg, « Women Artists and the Canadian Art World: A Survey. » *Criteria*, vol. 4, n° 2, automne 1978, p. 16.

ment en majorité en tant que travailleuses bénévoles, consommatrices et étudiantes en art, les femmes voient leur nombre se circonscrire radicalement à celui d'une minorité flagrante quand il s'agit de toucher des salaires, de jouir d'une reconnaissance professionnelle et d'obtenir des subventions en tant que praticiennes, conservatrices ou professeures d'art *sérieuses*. Et ce clivage des rôles, souligne-t-elle, persiste en dépit même de la croyance populaire qui prétend que la condition de la femme dans les arts visuels s'est améliorée au cours des dernières années. En fait, madame Rosenberg croit que le clivage des rôles et la disparité du statut concédé aux hommes et aux femmes subsisteront aussi longtemps que

les femmes continueront majoritairement, comme maintenant, à peupler les programmes et les écoles d'art, et que les hommes continueront à occuper la plupart des postes d'enseignants rémunérateurs et/ou à plein temps, à s'accaparer la plupart des [...] spectacles, à recevoir la plupart des subventions « B » du Conseil des arts, [...] à constituer la grande majorité des jurés, etc.¹²

aspiration contre reconnaissance au théâtre

Si dans le milieu théâtral canadien les femmes sont nettement minoritaires dans les emplois de dramaturge, de metteur en scène et de directeur artistique, leurs prestations dans celui d'enseignant dans les écoles de théâtre ne sont guère plus brillantes. De 1978 à 1982, leur nombre a oscillé, dans les conservatoires et les départements de théâtre des universités, entre 20% et 30% du corps professoral; et au niveau supérieur, elles se remarqueaient encore moins, s'effaçant toujours plus d'année en année: 28% en 1979-1980, 20% en 1980-1981 et 19% en 1981-1982.¹³

De même n'ont-elles représenté, entre 1972 et 1981, que 24% des jurés pour toutes les bourses individuelles du Conseil des arts dans le champ du théâtre. Et même s'il n'est pas possible d'établir une corrélation exacte entre le pourcentage des femmes membres des jurys et le taux de succès des femmes pour une année donnée, il n'en demeure pas moins que si peu d'entre elles ont été jugées aptes, par le Conseil des arts, à présider aux concours, cela ne peut que leur rappeler brutalement la médiocrité de leur condition dans cette sphère d'activités.

(Un optimisme prudent est de mise du fait de l'augmentation en nombre des femmes membres de jurys ces dernières années. Toutefois, même si, passant de 0 à 39% (1980-1981), cette augmentation est relativement considérable, il reste encore aux femmes à constituer la majorité sur un seul jury de théâtre. Or, vu le rapport établi plus loin entre la présence de femmes aux postes de direction au sein même du théâtre et l'engagement de celles-ci, leur présence majoritaire sur les jurys s'impose probablement pour définir clairement le rapport existant entre les femmes membres de jurys et le taux de succès des femmes.)

Il ressort nettement de tout ceci que les femmes ne constituent qu'une mince minorité des artistes canadiens qui sont subventionnés et encouragés par le Conseil des arts du Canada, représentés dans les théâtres canadiens et employés par les écoles de théâtre canadiennes. Mais ce n'est pas tant dans cette disproportion numérique entre le taux d'emploi des hommes et des femmes que réside la vraie

12. Avis Lang Rosenberg, *A Fact Sheet For and About Women in Art*, 1980.

13. Cas typique, les femmes sont beaucoup plus largement représentées dans les collèges publics de moindre prestige où l'échelle des salaires est moins élevée. La proportion des professeures oeuvrant dans ces établissements est passée de 22% en 1979-1980 à 33% en 1980-1981 et à 40% en 1981-1982.



Le théâtre pour enfants a été et reste le « terrain privilégié » de l'écriture des femmes. *Cé tellement « cute » des enfants*, de Marie-Francine Hébert. Production de la Marmaille, printemps 1975.

injustice, que dans l'affligeante disproportion entre ces femmes aspirant à oeuvrer dans le théâtre canadien et celles qui sont autorisées à le faire.

fin prête, mais où aller?

Même s'il n'existe pas de chemin unique conduisant à la profession de dramaturge ou de metteur en scène, les inscriptions et le travail des femmes dans des programmes de formation professionnelle nous permettent de jauger leurs aspirations.

Au Canada, au cours de la dernière décennie, les femmes ont constamment formé la majorité des étudiants en arts d'interprétation.¹⁴ Et cette majorité, de fait, s'est considérablement accrue durant ce même laps de temps. Statistique Canada révèle que si le nombre de femmes inscrites dans les arts d'interprétation pour l'année scolaire 1972-1973 était de l'ordre de 58%, il était de 68% pour l'année 1980-1981.

La même tendance se retrouve parmi les diplômés de ces écoles. En 1970, 50% des baccalauréats et des premiers diplômes professionnels étaient décernés à des femmes; en 1980, les femmes remportaient 74% de ces titres et de ces grades.

Compte tenu du fait que les programmes de formation professionnelle sont les premiers « fournisseurs » de gens de théâtre, comment expliquer dès lors l'hiatus qui existe entre la présence croissante des femmes sur les bancs des écoles et leur spectaculaire absence de la profession elle-même?

14. On entend ici par arts d'interprétation la danse, la dramaturgie et le théâtre. Il se peut que les chiffres concernant la danse influencent par conséquent les résultats jusqu'à magnifier, dans une certaine mesure, la représentation féminine; des chiffres concernant spécifiquement le théâtre n'ont pu être obtenus. Toutefois, les rapports hommes-femmes parmi les étudiants d'anglais et de rédaction littéraire (*creative writing*), terreau probable d'auteurs dramatiques, étaient comparables.

demoiselle d'honneur, toujours, mariée, jamais

En dépit du fait que les femmes ont de tout temps oeuvré dans le champ des arts, maintenant en vie, par leur travail bénévole, la majorité des organisations culturelles locales, 21% seulement des nominations reliées aux arts dans le cadre du Secrétariat d'État ont mis en cause des femmes.¹⁵

La majorité reconnue des consommateurs de théâtre est composée de femmes. Selon l'étude commandée, en 1975, par le Conseil des arts de l'Ontario, elles constituaient 60% du public présent aux représentations théâtrales données dans le Toronto métropolitain et les environs.¹⁶ Une étude similaire, effectuée dans la région d'Edmonton, évaluait le public féminin à 58%.¹⁷

Dans le théâtre comme dans d'autres activités culturelles, les femmes fournissent la majorité des travailleurs bénévoles.

Les femmes ont toujours été au premier rang dans toutes les activités bénévoles associées au développement de la culture. En tant que démarcheurs lors de campagnes de financement, en tant qu'éducatrices, administratrices de programmes, bibliothécaires ou vendeuses de billets, les femmes n'ont ménagé ni leur temps ni leur argent, ou leur savoir.

Cet immense engagement des femmes bénévoles a épargné, tant au gouvernement qu'aux institutions culturelles, des sommes énormes.¹⁸

Qu'il s'agisse de théâtre professionnel ou de celui, sous-estimé, du théâtre dit amateur ou communautaire, le travail bénévole de soutien fourni massivement par les femmes a souvent fait la différence entre la survie des groupes et leur disparition. Les femmes ont, de même, assumé le rôle de servantes de l'art à d'autres titres. Un simple coup d'oeil aux bibliographies théâtrales met en lumière, à travers leurs études des archives et leurs recherches, leur puissant intérêt pour le théâtre.¹⁹

À partir de telles données, nous pourrions nous attendre que les femmes soient majoritaires parmi ceux que leur engagement et leur intérêt pour le théâtre poussent à rechercher tant des emplois au niveau professionnel que l'assistance du Conseil des arts du Canada. De fait, leurs prestations professionnelles eussent-elles été conformes à leur participation en tant qu'étudiantes, bénévoles, consommatrices et femmes de ménage, ce n'est pas 51% des emplois qu'elles devraient occuper au théâtre, mais entre les deux tiers et les trois quarts. N'en sont que plus dérangeants les 10-13% de femmes assumant les rôles créateurs par excellence d'écrivain et de metteur en scène.

15. Lyse Champagne, *Not How Many But How Few*, Ottawa, Canadian Advisory Council on the Status of Women, 1980. Cité dans *Women and Culture*, mémoire de la C.A.C.S.W. à l'intention du *Federal Culture Review Board*, mars 1981, p. 24.

16. S.H. Book, S. Globerman et le National Research Centre for the Arts, *The Audience for the Performing Arts*, Toronto, Ontario Arts Council, 1975.

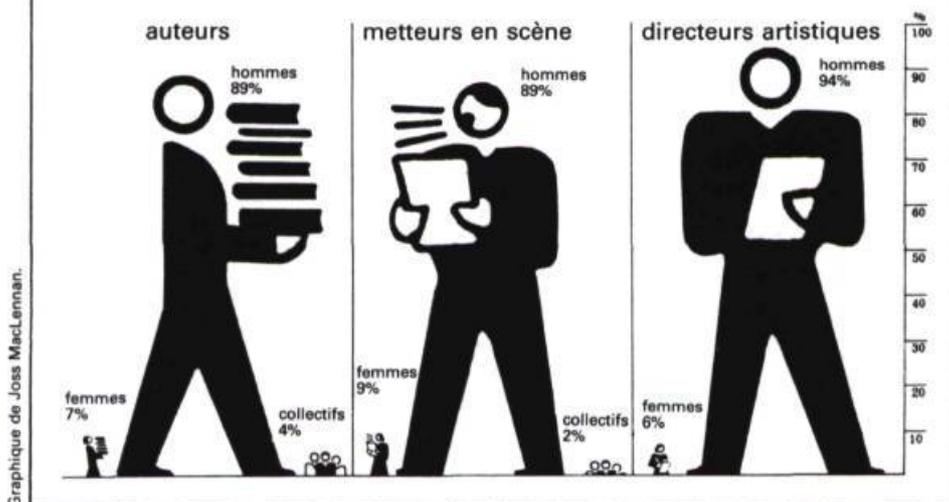
17. Clive A.F. Padfield, « The Performing Arts in Edmonton: A Survey of Selected Audiences », août 1980. Cité dans *Women and Culture*, p. 30.

18. *Women and Culture*, p. 21-22.

19. Un autre champ dans lequel la présence des femmes se fait fortement sentir est celui de l'administration des théâtres. Groupe déterminé s'il en fut, les administratrices, en collectant les fonds, en projetant le budget, en remplissant les demandes de subventions, en négociant et en dénichant les compétences bénévoles, permettent aux directeurs artistiques d'accomplir leur oeuvre de création.

tableau 5

le groupe des 18
théâtres recevant 150 000 \$ ou plus par année
du Conseil des arts du Canada



Les racines profondes de cette discrimination se trouvent probablement dans le fait que « faire de l'art » est considéré comme une fonction essentielle au même titre que diriger une entreprise ou un gouvernement. Et que la convention relègue les femmes aux activités secondaires et domestiques, telles qu'écrire sur l'art fait par les hommes, en faire exposition, bref, en prendre soin.²⁰

Mais nous avons traité jusqu'ici de quantité, non de qualité. Est-il possible que ces innombrables femmes qui manifestent tant d'intérêt pour le théâtre et de tant de façons, soient démunies (du moins en quantité comparable) de ce degré de qualité ou de talent qui fait la différence entre l'amateur fervent ou l'élève prometteur et le professionnel doué de tous les talents?

Quoiqu'il soit difficile de définir ou de quantifier talent et qualité dans le domaine de l'art, nous pouvons espérer trouver, à travers les performances des femmes candidates aux bourses professionnelles du Conseil des arts, quelques indications concernant leurs compétences, telles qu'elles auront été évaluées par des jurys professionnels.

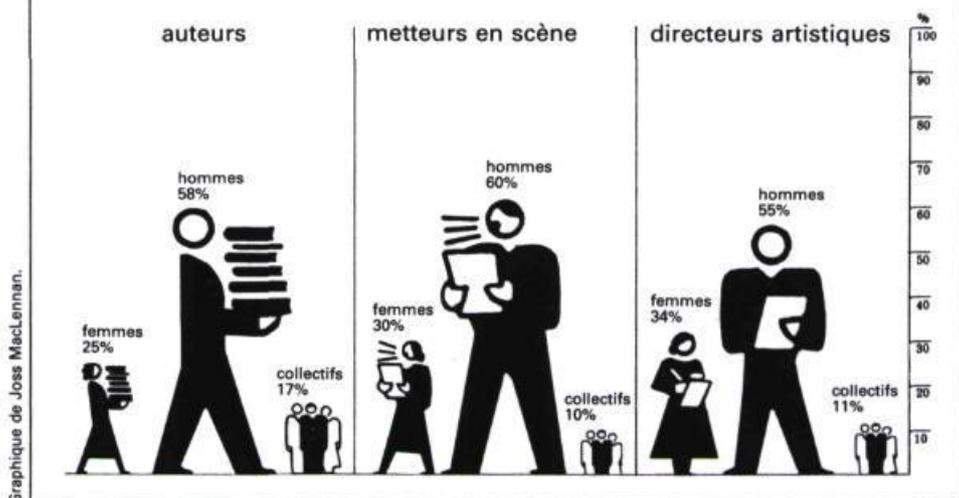
Sur les neuf ans pour lesquels les données sont disponibles, cinq accusent, en ce qui concerne les femmes, des taux de succès nettement supérieurs à ceux de leurs collègues masculins. Le taux général pour les neuf années fut de 46% pour l'ensemble des candidats, soit 47% pour les femmes et 45% pour les hommes.²¹

20. Lucy R. Lippard, *From the Centre: Feminist Essays on Women's Art*, New York, Crown, 1976, p. 31.

21. Sharron Corne a parlé, dans son étude *Women Artists in Manitoba* de 1981, d'un taux comparable de succès parmi les femmes candidates aux bourses du Conseil des arts du Manitoba: « Le rapport candidates-récipiendaires témoigne de la qualité du travail des femmes dans le domaine de l'art. » *Provincial Council of Women of Manitoba*, 1981, p. 15.

tableau 6

théâtre pour l'enfance et la jeunesse
sur 391 productions dans 41 théâtres
entre 1978 et 1981



Selon ce barème national de mérite artistique et grâce à leurs succès en matière de formation professionnelle, les femmes étaient tout au moins jugées aussi professionnellement compétentes que les hommes, et parfois plus qu'eux.

on n'en sort pas

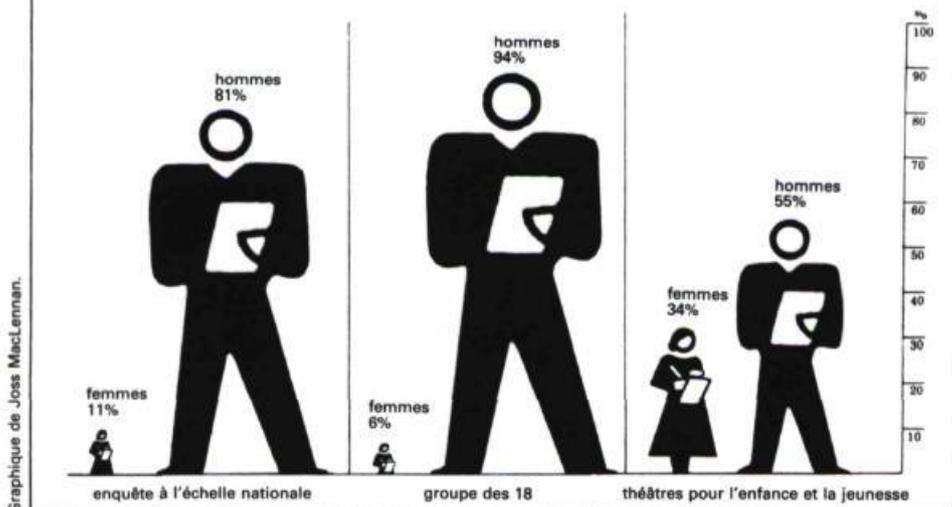
Il est clair que le secteur Théâtre du Conseil des arts privilégie les hommes de façon disproportionnée. Il est également clair que cette disproportion découle du sous-emploi des femmes dans le théâtre professionnel. Les femmes ne peuvent recevoir une aide plus équitable du fait qu'elles ne sont pas admissibles aux programmes de subventions et de bourses. Finalement, les femmes ne peuvent solliciter la reconnaissance et l'aide du Conseil des arts en nombre que leur présence justifierait, du fait que le degré d'intérêt, de formation et de compétence de femmes individuelles ne suffit pas pour les *qualifier* à poser leur candidature.

- Le candidat doit avoir à son crédit l'équivalent de deux années d'expérience au sein d'une ou de plusieurs compagnies professionnelles.
- L'auteur dramatique doit avoir eu au moins une pièce publiée et professionnellement produite.²²

formation théâtrale: problème insoluble

Quoique ne différant pas, aux yeux de la Faculté, par la qualité de leur travail, les hommes et les femmes n'en témoignaient pas moins de certaines différences dans leur façon de concevoir tant ce travail que leur future carrière en tant que telle. À la question: « Vous percevez-vous comme étant un artiste? », la majorité des femmes (67%) a répondu non et la majorité des hommes (66%), oui. Alors que 40% des hommes déclaraient estimer leur travail supérieur, seulement 17% des femmes ont porté sur leur travail un jugement semblable.²³

tableau 7

directeurs artistiques
rapport hommes/femmes

Des 1 156 productions présentées au Canada au cours des trois dernières années, seulement 10% ont été écrites par des femmes et 13% mises en scène par des femmes. On ne saurait minimiser le choc que ces chiffres produisent. Et l'impact n'en devient que plus grand si on se rappelle que, tout au long des années soixante-dix, le pourcentage des femmes diplômées en arts d'interprétation a frôlé les 70%. Où sont-elles donc, toutes ces auteures dramatiques et metteuses en scène dont nous étions en droit d'escompter la production? Que sont donc devenues toutes ces étudiantes, une fois le diplôme décerné?

Dans son étude intitulée *Women in the American Theatre*, Helen Krich Chinoy, auteure et érudite, ajoute une perspective nouvelle à la litanie des explications traditionnelles quant à cette absence des femmes du théâtre professionnel (les femmes sont conditionnées à être passives alors que le théâtre est un média actif; « les femmes sont incapables d'écrire pour le théâtre, point »; les femmes sont surprotégées contre les expériences de la vie desquelles le théâtre tire sa substance; « question d'inaptitude générique », etc.).²⁴ Dans un chapitre intitulé: « Où sont les femmes auteurs dramatiques? », Chinoy souligne le caractère trompeur de la question ainsi postulée, question que, selon elle, les femmes-dramaturges n'auraient d'elles-mêmes jamais posée.

Les femmes écrivains voient les choses différemment. Elles se posent des questions à propos du théâtre, ce média qui, depuis si longtemps, tient les femmes à l'écart en leur

22. The Canada Council, *Aid to Artists*, Ottawa, 1982, p. 5.

23. Sharron Corne, *Women Artists in Manitoba*, Provincial Council of Women of Manitoba, 1981, p. 4.

24. Helen Krich Chinoy et Linda Walsh Jenkins, *Women in the American Theatre*, New York, Crown, 1981, p. 129.

refusant une pleine participation. Elles sont conscientes du fait que le théâtre, mode d'expression essentiellement public et investissement fort risqué, est demeuré en dehors de ce qu'il est convenu d'appeler l'univers féminin. La dramaturgie est un art qui ne peut se maîtriser réellement qu'à l'intérieur d'un groupe attelé à une même tâche sur un plan hautement technique, voire physique. Et elles savent que les femmes n'ont pas eu accès d'une façon générale, à la camaraderie du théâtre professionnel.²⁵

qui a oublié d'amener les femmes?

Ce changement d'optique est crucial pour la compréhension de la nature même du problème. Celle de Chinoy met dramatiquement en lumière l'impossibilité pure et simple *d'être* auteur dramatique, à moins que le monde théâtral, ou tout au moins une partie de celui-ci n'y consente. Et ceci vaut également, et de toute évidence, pour la mise en scène. Car pas plus l'auteur dramatique que le metteur en scène ne saura jamais pratiquer son art — et conséquemment acquérir expérience et compétence — s'il demeure retranché de cet ensemble de ressources humaines, physiques et techniques qui compose le matériau de base de l'art théâtral. D'où le paradoxe: on ne peut être engagé par un théâtre tant qu'on n'est pas qualifié; on ne peut devenir qualifié tant qu'on n'a pas acquis d'expérience théâtrale. C'est un cercle vicieux.

Ce problème se pose, nous en conviendrons, à tout acteur inexpérimenté, de quelque sexe qu'il soit. Mais compte tenu du fossé qui sépare l'intérêt manifesté par les femmes pour cet art et leur taux d'emploi, il est clair que, en tant que groupe, elles en souffrent de façon beaucoup plus intense que leurs homologues masculins.

Les pires sources non seulement de discrimination, mais aussi de ce tragique sentiment d'infériorité si courant parmi les femmes artistes, sont les écoles d'art et les départements d'art des collèges techniques [...] dont la plupart ne comptent que peu, voire pas, d'enseignantes en dépit d'une pléthore de noms masculins inconnus.²⁶

La difficulté de passer du rôle d'étudiant à celui de professionnel ne saurait, certes, être sous-estimée. Sans compter la pression nouvelle tenant à la seule disparité entre le nombre — restreint — de chances professionnelles et celui — considérable — d'aspirants, le fait même d'amorcer une carrière diffère radicalement du fait d'étudier. Il ne s'agit plus seulement de continuer à développer et à exercer les talents. Il faut désormais débusquer, voire créer de toutes pièces les précieuses situations qui permettront de le faire.

Or, pour passer d'étudiant à professionnel, il n'y a qu'un moyen: bâtir sa réputation. Impondérable par essence, le talent n'existe pas tant qu'il n'est pas remarqué. La réputation requiert donc la reconnaissance, laquelle ne peut provenir que du milieu.

Ce passage s'effectue fréquemment à l'aide d'un réseau d'introductions, de recommandations, de contacts, assurés par d'anciens camarades de classe, professeurs ou collègues professionnels de ceux-ci. On appellera cela « le réseau des anciens ».

Un des attraits que les écrivains trouvent au théâtre réside dans la relative camaraderie qu'il génère; l'auteur dramatique couche les mots sur le papier dans la solitude, mais l'oeuvre ne prend vie qu'en groupe, avec l'aide des acteurs et des metteurs en scène. Peut-être plus que tout autre facteur particulier, l'exclusion des femmes de cette camaraderie est responsable du manque, dans la dramaturgie, d'une tradition féminine similaire à celle qui existe dans le roman et la poésie.²⁷



Le one woman show de Jocelyne Goyette: *Ma p'tite vache a mal aux pattes*. Le monologue est un mouvement initiateur de l'écriture théâtrale des femmes. Photo: Yves Sainte-Marie.

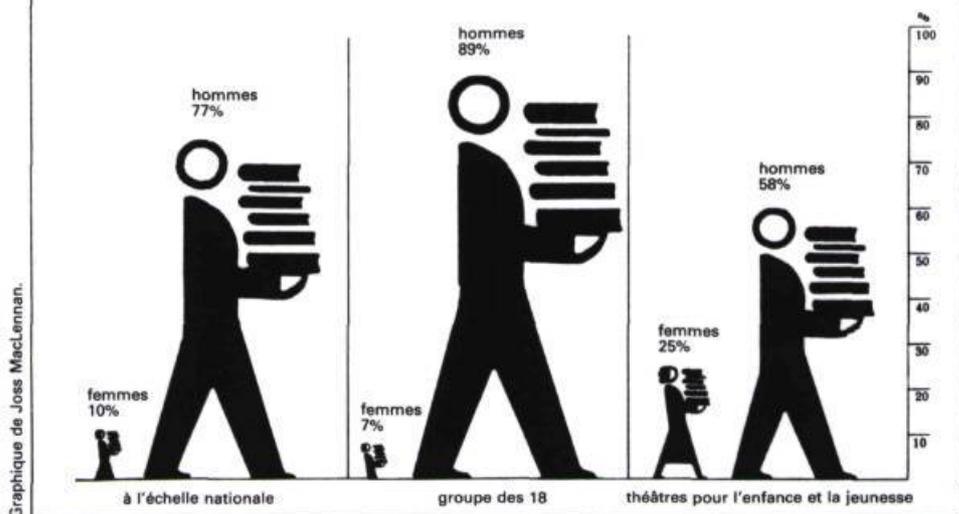
Dans cette profession qui porte si peu au travail solitaire (et, dans le cas du metteur en scène, pas du tout), un mot d'introduction auprès d'une autorité, apte de ce fait à aider une carrière, est d'une valeur inestimable; tout comme l'est la légitimation conférée par la caution de l'ancien professeur influent. Inutile de dire que les femmes, en général, sont tenues en dehors de ce système de validation. À cela, il y a plusieurs raisons dont une, et non la moindre, se trouve dans la quasi-absence déjà

25. *Ibid.*

26. Lucy R. Lippard, *From the Centre: Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton, 1976, p. 33.

27. Judith E. Barlow, *Plays by American Women: The Early Years*, New York, Avon Books, 1981, p. ix.

tableau 8

auteurs
proportion hommes/femmes

mentionnée de pairs et de collègues femmes aptes à jeter un pont entre le monde des cours et celui de la profession. Cette « invisibilité », cette relative absence des femmes de la structure décisionnelle de la profession va bien au-delà, dans leur cas, des considérables obstacles psychologiques qui découlent de l'impossibilité de se voir (au sens propre du terme) dans les rôles auxquels elles aspirent.

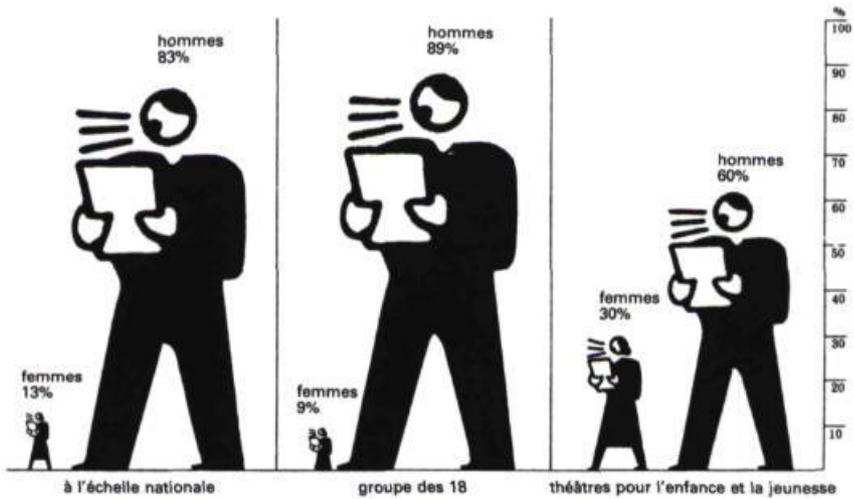
Il n'est pas surprenant que, dans ce pays qui a longtemps adulé la dramaturgie anglaise et européenne au grand dam d'une dramaturgie nationale et, conséquemment, relégué de superbes romancières et poétesses aux rangs mineurs du panthéon littéraire, [...] les femmes dramaturges soient tenues pour de curieuses aberrations. En fait, les femmes ont largement contribué à (notre) théâtre. Celles qui écrivent pour la scène aujourd'hui dans ce pays sont les héritières d'une tradition qui, pour avoir été négligée, n'en est pas pour autant négligeable.²⁸

Ce déni opposé à la contribution des femmes se reflète dans tous les aspects de la formation professionnelle. Il est peu probable, en effet, et ce, en dépit même de la présence au Canada de nombre de solides femmes dramaturges, que les étudiants aient jamais l'occasion de lire ou de jouer une pièce écrite par une femme. Et ce, en dépit du fait que les pièces d'auteurs tendent, et ce n'est pas surprenant, à comporter un plus grand nombre et une plus grande variété de rôles d'actrices, réglant par le fait même l'éternel « problème » de la rareté des rôles féminins.²⁹

28. Honor Moore, *The New Women's Theatre*, New York, Vintage Books, 1977, p. xiv.

29. Le nombre de pièces affichant une distribution « équilibrée » (rôles féminins et masculins en nombre égal) ou comportant un surcroît de rôles féminins est deux fois plus élevé dans la production théâtrale féminine (52%) que dans la production masculine (26%). C'est du moins ce qui ressort de la récente étude consacrée, par la comédienne et auteure dramatique Patricia Carroll Brown, aux pièces publiées par Playwrights Canada. (Voir annexe II.)

tableau 9

metteurs en scène
rapport hommes/femmes

Graphique de Joss MacLennan.

Aussi, la possibilité d'être à la fois femme et auteure dramatique demeure-t-elle du domaine des improbabilités. De plus, les aspirantes actrices doivent se contenter d'attendre, d'espérer et de se disputer les quelques grands rôles féminins qui pourraient leur être distribués. En fait, elles sont forcées de se conformer au sort classique du stéréotype féminin: *la femme telle que la voit l'homme*. Jusqu'aux textes qu'elles sont tenues d'étudier et qui ne feront jamais référence à l'oeuvre des femmes dans l'histoire du théâtre tant international que canadien.

Dans ce contexte, on ne sera pas surpris d'apprendre que quiconque décide d'étudier à l'un ou l'autre des deux conservatoires du Canada, a moins de 15% de chances d'avoir une femme pour professeur.³⁰ (Et aucune possibilité, pour l'heure, de voir une femme à la tête de ces établissements.) S'il ou elle choisit de poursuivre sa formation théâtrale au niveau universitaire, ses chances « grimperont » à environ 25%. Dans le meilleur des cas, le taux de femmes faisant partie du corps professoral tend à être inversement proportionnel à celui des étudiantes. Ce qui est bon pour l'un, semble-t-il, l'est pour tous.

On n'est pas seulement en butte à ses propres sentiments en tant que femme. On est également en butte à tout l'échafaudage extérieur d'un monde d'hommes, créé pour les hommes et par les hommes et dont les lois sont essentiellement celles des hommes.³¹

30. Signe encourageant: la présence de Michelle Rossignol à la tête de la section française de l'École nationale de théâtre.

31. Tiré des entrevues avec des femmes de théâtre canadiennes faites au cours de l'hiver 1981-1982 et, à ce jour, inédites. Cette déclaration émane d'une metteuse en scène.

Nombre des professionnelles du théâtre que j'ai eu l'occasion d'interroger en rapport avec cette étude m'ont dit devoir leur première chance ou leur première source de soutien à d'autres femmes. Une rapide comparaison des taux d'emploi à l'échelle nationale et à celle des théâtres dirigés par des femmes le confirme, contredisant du même coup le stéréotype de la femme adversaire naturelle de la femme dans la vie professionnelle. Il existe sûrement des exemples individuels et significatifs du contraire, à savoir de femmes ayant trouvé auprès d'un homme soutien artistique et encouragement. Il n'en demeure pas moins que la situation dans son ensemble se traduit le mieux dans les statistiques d'emploi: dans les théâtres où le directeur artistique est une femme, les probabilités d'engagement d'une femme en qualité d'auteure dramatique ou de metteuse en scène sont deux à trois fois plus nombreuses (suivant le poste) qu'à l'échelle nationale. (Voir tableau 12.) Ce soutien des femmes par les femmes révèle moins, à mes yeux, quelque plan de solidarité actif et conscient, que la rémission ou la régression du sexisme. Un exemple nous aidera à mettre en relief les effets subversifs exercés par celui-ci dans le système d'enseignement.

Parmi l'assistance présente à une petite assemblée publique tenue en rapport avec cette étude, il y eut un jour deux étudiantes en théâtre. Émues par la présence d'une douzaine et plus de professionnelles de théâtre, elles partagèrent avec nous un certain nombre de difficultés auxquelles elles se butaient en tant qu'étudiantes. Elles nous firent part de l'inquiétude qui régnait dans leur département à propos du « problème » que constituait la pléthore d'élèves femmes dans l'établissement. Le sentiment était « qu'il fallait faire quelque chose » afin d'empêcher que l'école ne produise des diplômées en nombre plus grand que ce que l'industrie ne saurait



Au T.P.Q., Lorraine Pintal a mis en scène une pièce du répertoire: *le Malade imaginaire*. Photo: André LeCoz.

absorber. Au moment de l'assemblée, le président avait mis de l'avant ce qu'apparemment il considérait comme étant dans le meilleur intérêt de ses ouailles féminines, à savoir la limitation des inscriptions de femmes à un certain pourcentage, en rapport avec les perspectives réelles d'emploi.

Demandons-nous dans quelle mesure ce genre de point de vue est répandu dans nos écoles de théâtre et s'il n'est pas typique du « préjugé » auquel les étudiantes ont à faire face au cours de leur formation professionnelle. Cet incident ne prouve-t-il pas que le nombre restreint d'opportunités d'emploi pour les femmes est aveuglément accepté, voire érigé en axiome? Ainsi fausse-t-on le problème, et cette perception de l'état des choses ne fait que dégager tout un chacun de toute responsabilité en matière d'amélioration. Car, si on la voit sous cet angle, comme une sorte de loi naturelle du théâtre, la condition féminine ne changera jamais radicalement sur le plan professionnel.

Une étude récente sur la formation théâtrale préparée sous l'égide du Conseil des arts du Canada trahissait une même cécité sexiste. Le *Report on Theatre Training in Canada* de 1977 n'avait ni questions ni commentaires concernant la formation et les besoins professionnels des femmes. Quoique comportant une revue des programmes canadiens de formation théâtrale et 710 questionnaires adressés aux artistes (490 hommes et 370 femmes), aucune des soixante-dix pages du rapport ne présente quelque analyse que ce soit de ses constatations au chapitre du sexe. On ne trouve pas ce qu'on ne croit pas exister. Rien de surprenant à cela si l'on tient compte du fait que président et membres de la commission étaient tous des hommes; le poste subalterne et harassant de chercheuse étant, comme il se doit, dévolu à une femme. Concernant la difficulté de fournir aux metteurs en scène une formation adéquate, pour ne donner qu'un exemple, les auteurs du rapport font ce commentaire issu tout droit de l'âge de pierre:

La situation du metteur en scène novice n'est guère enviable. On s'attend qu'il prenne la direction du groupe. Or il peut se révéler tristement inapte à tenir la barre. Le fait que certains aient réussi à ce poste ne prouve qu'une chose, et c'est qu'on ne fabrique pas un chef de qui n'est pas né pour en être un.³²

Une telle déclaration n'a rien pour encourager les femmes qui auraient moins douté de leur potentiel si elles s'étaient vu fournir par leur école le précieux exemple de professeures, d'animatrices et de metteuses en scène.

Car, lors de son passage d'étudiant à professionnel, le coup de pouce de la recommandation ou de la mention mis à part, le finissant se lance avec peu de chose dans la bagarre, hormis sa banque d'expériences pratiques et son armure de confiance et de foi en sa propre valeur. Or, dans le cas des femmes, ces conditions mêmes de crédibilité qui permettraient que s'établisse cette confiance, n'existent pour ainsi dire pas. Démunies de modèles, qu'il s'agisse de pairs ou de mentors, les femmes marchent au milieu d'une dépréciation systématique de leur existence en tant qu'artistes. Ce qui revient à dire que leur manque de confiance en elles-mêmes, voire leurs échecs, leur sont, dans une très grande mesure, inculqués.

Le développement de la culture canadienne des années soixante et soixante-dix

32. Malcolm Black, *The Report on Theatre Training in Canada*, Ottawa, The Canada Council, p. 70.

tableau 10

contenu canadien

à l'échelle nationale

groupe des 18

théâtres pour l'enfance
et la jeunesse

50%



26%



82%

Graphique de Joss MacLennan.

nous a appris que la traditionnelle excuse — « c'est simple, il n'y en a pas » — dissimulait en réalité un schème de valeurs culturelles différent, à savoir: « Il n'y a pas de Canadiens capables d'écrire, de mettre en scène, de jouer, de concevoir, suivant le calibre et dans le style des étalons anglais et américains que nous avons choisi d'adopter. » L'impuissance implicite des théâtres, des jurys, des écoles, à « trouver » parmi les femmes des sujets à la hauteur, ne saurait se prévaloir de plus obscure source.

Le Canada dispose d'un théâtre à peu près dégagé de la nécessité de faire des profits. [...] C'est pourquoi nos jeunes artistes devraient être orientés vers un sens des valeurs qui soit à la fois satisfaisant et adapté à une situation non commerciale. Nous croyons que la réalisation de ce potentiel doit commencer chez les jeunes artistes. — 1977. *Rapport sur la formation théâtrale au Canada.*

l'emploi dans l'industrie théâtrale canadienne

L'industrie théâtrale fonctionne comme les autres industries culturelles, dans le cadre d'une structure hiérarchique dans laquelle les décisions tant artistiques qu'administratives reposent majoritairement entre les mains des hommes. Cet état de fait n'est pas le fruit de quelque conspiration massive et consciente des hommes dans le but avéré de rabaisser les femmes, mais plutôt d'un mélange (semi-conscient, semi-inconscient) d'idées reçues touchant le rapport entre les sexes. Et qui a pour base cette idéologie qui prétend que les différences biologiques qui existent entre l'homme et la femme impliquent nécessairement une différenciation de leurs champs d'action sur le plan social, et que, sur le plan social, l'oeuvre de l'homme a préséance sur celle de la femme.³³

33. Michelene Wandor, *Understudies: Theatre and Sexual Politics*, London, Methuen, 1981, p. 7.

Mais revenons à ces conditions qui, dans le théâtre, agissent à l'encontre de l'embauche de femmes diplômées d'écoles de théâtre. Le théâtre est, par son essence même, un art de collaboration. D'où, pour la dramaturge ou la metteuse en scène, des problèmes très différents de ceux auxquels doit faire face son homologue, poétesse ou sculptrice, par exemple. Dans ces disciplines, en effet, une femme a la possibilité, en dernière analyse, de mener à bien son oeuvre de création sans le soutien de son milieu professionnel. Un dramaturge ou un metteur en scène ne dispose pas de ce contrôle du processus créatif. La dramaturge peut, certes, en théorie, écrire librement ses pièces dans la solitude. Il n'en demeure pas moins que la maîtrise ne vient qu'avec l'expérience pratique. Et qu'une pièce n'existe pas comme un roman existe tant qu'elle n'a pas été montée et présentée sur scène. En foi de quoi un auteur dramatique ne peut ni devenir membre de la *Guild of Canadian Playwrights*, son association professionnelle, ni voir ses oeuvres publiées par *Playwrights Canada* aussi longtemps qu'elles n'auront pas été montées à deux reprises par un théâtre professionnel.

Cas plus difficile encore, celui du metteur en scène. Le travail en solitaire n'existant pas, son emploi dépend donc entièrement de l'appui et de l'influence d'un ensemble de professionnels. Ultra-délicate pour tous, cette position l'est encore davantage quand il s'agit d'une femme. Comme le souligne Micheline Wandor dans son étude consacrée aux politiques sexuelles au théâtre: « Au long des répétitions quotidiennes, la femme metteur en scène doit affronter la présomption que l'autorité ne saurait être que mâle et que la conduite de la femme metteur en scène se doit de se calquer sur celle qu'on attend des femmes dans le reste de la société. »³⁴

avoir recours à une femme, c'est prendre un grand risque

Les coûts élevés de production sont responsables, pour une large part, du conservatisme notable de l'industrie théâtrale. Le théâtre est, en effet, une entreprise hautement risquée et requérant une forte consommation de main-d'oeuvre, dans laquelle seuls les plus grands succès commerciaux peuvent amortir leurs frais, voire, quoique plus rarement, faire recette. Il n'y aurait de toute évidence pas de théâtre canadien à proprement parler, n'eussent été des programmes d'encouragement et de subventions instaurés par les gouvernements aux fins de favoriser la création d'oeuvres canadiennes par des compagnies canadiennes, le temps de permettre au public de prendre goût à leur nouveau théâtre national. Même le Festival de Stratford, que sa position au *box-office* érige virtuellement au rang d'attraction touristique, ne saurait se passer du demi-million de dollars et plus de subvention versé par le Conseil des arts du Canada en plus du large soutien financier que lui accordent d'autres sources publiques et privées.

Aux beaux jours du Provincetown (théâtre), entre 1916 et 1922, un tiers des pièces produites, environ, l'étaient par des femmes. Les femmes étaient tout aussi impliquées dans le choix des pièces et dans leur mise en scène que dans l'administration du théâtre. Fait intéressant à noter, ce n'est que lorsque, dans les années subséquentes, Provincetown réorganisé sembla privilégier le succès commercial au détriment de la recherche artistique, que cette participation féminine enregistra un net déclin.³⁵

Que l'on pense aujourd'hui prendre un risque en engageant une femme, vient de ce

34. *Ibid.*, p. 56.

35. Judith E. Barlow, *Plays by American Women: The Early Years*, New York, Avon, 1981, p. xix.

tableau 11a

subventions du Conseil des arts du Canada:
sommes moyennes pour 1980-1981



groupe des 18:
235 000 \$

tous les théâtres:
26 500 \$

22 théâtres
pour l'enfance
et la jeunesse:
17 000 \$



Graphique de Joss MacLennan.

qu'il n'y en a pas eu antérieurement. Ainsi leur absence historique du champ théâtral constitue-t-elle un facteur qui, pour être intangible, n'en influe pas moins sur la décision des administrateurs ou du directeur artistique de risquer ou non argent, moyens ou réputation artistique. Encore une fois, le cercle vicieux.

Est donc à rejeter le postulat naïf que l'émancipation des femmes dans le théâtre canadien — ou peut-être plus exactement l'émancipation du théâtre canadien par rapport aux femmes — pourrait se résumer à la simple ouverture de ses postes à tous les jeunes talents qui ne demandent qu'à se tailler une place sur la scène. Il n'y a pas qu'une seule porte à ouvrir. Encore faut-il éliminer cette kyrielle d'obstructions organiques diverses qui marquent l'exclusion des femmes du théâtre canadien.

ce dont les femmes ne font (absolument) pas partie: le groupe des 18

Même si des femmes ont réussi à percer au théâtre, il ne leur a pas été facile d'y arriver à Broadway ou dans le théâtre non marginal.³⁶

Compte tenu des risques financiers que le théâtre implique, il est plus qu'ironique de constater que les pires contrevenants en matière d'emploi des femmes se retrouvent dans le groupe de théâtres auxquels le Conseil des arts du Canada accorde les plus larges subventions. Le tableau 5 démontre que, dans le groupe de compagnies qui reçoivent annuellement du Conseil des arts 150 000 \$ et plus, les chances d'emploi des femmes dramaturges, des metteuses en scène et des directrices

36. Helen Krich Chinoy et Linda Walsh Jenkins, *Women in the American Theatre*, New York, Crown, 1981, p. 2.

tableau 11b

pourcentage des fonds alloués au groupe des 18
et aux 22 théâtres pour l'enfance et la jeunesse

somme totale pour les 120 théâtres:
8 089 500 \$

fonds alloués aux 22 théâtres
pour l'enfance et la jeunesse:
497 000 \$
6%



fonds alloués
au groupe des 18:
4 591 000 \$
56,7%

Graphique de Joss MacLennan.

artistiques sont encore plus minces qu'ailleurs. Dans ces théâtres privilégiés qui font partie du « groupe des 18 », le public canadien peut s'attendre à ne voir que 7% de pièces dont l'auteur soit une femme, et à peine 9% de pièces mises en scène par une femme. Durant les trois années couvertes par ces statistiques, deux théâtres seulement avaient des directrices artistiques.

Quelques théâtres du groupe, pour ne mentionner que le Centaur et le Rideau Vert, accusent des taux d'emploi voisins, voire supérieurs à la moyenne nationale (tableau 4), mais ce sont là des exceptions. Certains d'entre eux, tels que le Globe Theatre, le Manitoba Theatre Centre et le Vancouver Playhouse, n'ont produit, entre 1978 et 1981, aucune pièce d'auteur féminin; d'autres, comme le Bastion Theatre, le Shaw Festival, le Theatre Calgary et les Toronto Arts Productions n'ont pas engagé de femme comme metteur en scène. Au Theatre London et au Theatre New Brunswick, nulle femme n'a fait office d'auteur dramatique, de directeur artistique ou de metteur en scène entre 1978 et 1981.

Il est clair que les subventions gouvernementales accordées à cette catégorie de théâtre ne sont pour les femmes d'aucun bénéfice; ni ne sont, en concluons-nous, versées dans ce but. Quant à savoir qui en bénéficie au juste, la chose reste à préciser. Car si ce groupe de dix-huit théâtres affiche, quant à l'emploi de femmes (auteures dramatiques, metteuses en scène et directrices artistiques), des taux pour le moins dérisoires, c'est encore à lui que revient le triste honneur de présenter la plus faible proportion de pièces canadiennes de tous les groupes théâtraux que nous avons examinés: guère plus que la moitié de la moyenne nationale (voir tableau 10). Et ce, alors qu'il s'approprie quelque 57% des fonds du Conseil des arts du Canada destinés au théâtre! (Voir tableau 11.)



théâtre pour l'enfance et la jeunesse

Le manque d'égards et la condescendance professionnelle qui marquent le théâtre pour l'enfance et la jeunesse au Canada ressemblent à ce que l'on trouve dans bien d'autres pays. Que la médiocrité de son statut et la modicité de ses budgets en soient la cause, ou que la raison s'en trouve dans la traditionnelle association de la femme au monde des enfants, la présence de femmes dans ce type de théâtre dépasse largement la moyenne nationale. Dans les quarante et un théâtres dont nous avons étudié la production des trois mêmes années (tableau 6), 25% des pièces présentées avaient pour auteur une femme et 30% avaient été mises en scène par une femme. Ce qui équivaut à un taux d'emploi de près du double de celui qui est le lot des femmes dans le théâtre en général, et de plus du triple de celui que leur concède le groupe des 18.

Il semble bien qu'un autre facteur soit à l'origine de ce taux relativement élevé d'emplois féminins. Et c'est le haut pourcentage de femmes directrices artistiques de troupes de théâtre pour l'enfance et la jeunesse.³⁷

le choix de ces messieurs

Les administrateurs de théâtre n'avouent pas ouvertement faire preuve de discrimination à l'endroit de femmes metteuses en scène, mais l'expérience vécue de la plus jeune génération de femmes fait état d'une forte opposition.³⁸

Il revient normalement au directeur artistique de choisir tant les pièces qui seront à l'affiche de son théâtre durant la saison, que le metteur en scène qui les montera et en assurera la distribution. Il le fera soit en consultation avec le conseil des directeurs ou l'administrateur du théâtre, soit de son propre chef. Mû par des impératifs tant financiers qu'esthétiques, le directeur artistique montera en outre lui-même (s'il est metteur en scène) un certain nombre de spectacles, épargnant de ce fait à son théâtre les frais considérables de cachets supplémentaires versés à des pigistes, et influant, par le fait même, sur le taux d'emploi de femmes metteuses en scène dans tous les théâtres. C'est ainsi que, dans le groupe des 18, le taux minime d'engagement de metteuses en scène découle en droite ligne de celui, tout aussi minime, de directrices artistiques.

Le lien à établir entre l'embauche de pigistes et l'entité du directeur artistique est en fait beaucoup plus complexe. Car, même si ce dernier n'est que rarement un écrivain, il n'en existe pas moins une relation visible entre le sexe du directeur artistique et le sexe des auteurs dramatiques dont il retiendra les oeuvres.³⁹

37. Voir Annexe II pour confirmation du rapport entre le sexe de l'auteur dramatique et le pourcentage de pièces pour enfants écrites.

38. Michéline Wandor, op. cit. p. 55.

39. Une enquête indépendante menée par la critique de théâtre Eleonor Wachtel et portant sur les 129 productions théâtrales dont elle avait rendu compte dans la région de Vancouver, révèle que 13% des pièces avaient pour auteur une femme et que 23% avaient été mises en scène par une femme. Ces chiffres dépassent largement la moyenne nationale et il est permis de supposer que le nombre important de femmes directrices artistiques exerçant dans les théâtres de Vancouver y est pour quelque chose.

Manon Gauthier, extraordinaire, interprétait à elle seule tous les personnages de *C'tà ton tour, Laura Cadieux* de Michel Tremblay. Photo: Renaud Thomas.

Nous cernerons de plus près les conditions d'emploi des femmes en comparant, sous différents aspects, le groupe représentatif national, le groupe des 18 et les théâtres pour l'enfance et la jeunesse, et ce, de 1978 à 1981.

notes méthodologiques

Il est important de noter que les statistiques qui suivent se fondent sur une source unique, en l'occurrence *Canada On Stage*, annuaire des productions théâtrales canadiennes publié par la *Canadian Theatre Review*. À défaut d'être exhaustive, cette source demeure la plus complète et la plus autorisée. Les données puisées dans ses pages sont à la disposition de tout chercheur futur aux fins de vérification. La décision de m'en tenir à cette seule source pour mes données des tableaux 4 à 10 a eu le notable inconvénient de me forcer à exclure tant de mes calculs que de ma documentation plusieurs théâtres professionnels à direction féminine ne figurant pas dans l'annuaire pour telle ou telle raison. Le Théâtre Expérimental des Femmes et le Nightwood Theatre sont deux de ces compagnies dont la production saisonnière est absente de la compilation de la C.T.R. et, conséquemment, des tableaux qui suivent. Le Penguin Theatre et le Tomorrow's Eve sont deux exemples de compagnies dont les activités ne sont que partiellement décrites, ou encore portées dans une catégorie une année et dans une autre (jeunes) la saison suivante. Les conséquences de ces omissions vont bien au-delà du simple fait de réduire l'échantillon des théâtres à direction féminine. Ces théâtres en effet, présentant quasi exclusivement les oeuvres de femmes canadiennes, tant le taux d'emploi de directrices artistiques, de metteuses en scène et d'auteurs dramatiques que la proportion de pièces canadiennes montées dans les théâtres à direction féminine (tableau 12), se seraient accrus, eût-on pu en tenir compte. Et ce, jusqu'à avoisiner les résultats exceptionnels enregistrés dans ces secteurs par le théâtre pour jeunes. Il est donc vital — non seulement pour assurer aux études futures un surcroît d'exactitude et d'étendue, mais également pour établir des annales valables des réalisations féminines — que la documentation en cette matière soit, à l'avenir, effectuée avec plus de soin.

définition des catégories

J'ai séparé aux fins d'étude la population des théâtres canadiens suivant ce qui semblait être des lignes logiques et naturelles. J'ai également eu recours, dans la mesure du possible, à des regroupements similaires à ceux utilisés par la *Canadian Theatre Review*.

Relevé à l'échelle nationale: comprend tous les théâtres mentionnés dans la section « population générale » de la C.T.R.; en sont *exclus* les théâtres pour l'enfance et la jeunesse, les théâtres d'été et les théâtres de festival.

Théâtres pour l'enfance et la jeunesse: correspond aux listes établies par la C.T.R.

Le groupe des 18: catégorie établie sur des bases strictement financières. Ce sont les 18 théâtres canadiens ayant bénéficié d'une subvention de plus de 150 000 \$ du Conseil des arts du Canada, secteur Théâtre, pour l'année financière 1980-1981, comme il a été signalé dans le 24^e *Rapport annuel* du Conseil. Toutes les catégories théâtrales y sont comprises. Leurs statistiques d'emploi sont tirées de la C.T.R.

Femmes employeurs: il s'agit des théâtres représentés dans le « relevé à l'échelle nationale » par les 11% de directrices artistiques. *Ils ne comprennent donc aucun des théâtres pour l'enfance et la jeunesse, théâtres d'été ou théâtres de festival à direction féminine.*

Collectifs: on entend ici par collectif tout groupe composé à la fois de femmes et d'hommes. Les collectifs exclusivement masculins ou féminins figurent dans ces rubriques comme individus.

les directrices artistiques (tableau 7)

Il ressort du relevé national portant sur 114 théâtres, que 11% d'entre eux avaient pour directeur artistique une femme. Dans le groupe des 18, seulement 6%, soit un peu plus de la moitié de ce pourcentage, avaient confié ce poste à une femme. Dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse, 34% des compagnies, pourcentage relativement impressionnant, étaient dirigées par une femme.

vive la compagnie

Les histoires que ces tableaux et graphiques révèlent sont pour le moins atterrantes. Tant en nombre qu'en autorité, les femmes sont sous-représentées dans les théâtres canadiens. Elles sont également sous-subsventionnées, tant à titre personnel que par leur emploi dans des troupes subsventionnées. Contrairement à l'opinion courante, on peut en dire tout autant en matière de contenu canadien. En fait, et en règle générale, la présence des femmes dans une compagnie théâtrale est inversement proportionnelle aux fonds dont celle-ci dispose et directement liée à la pré-

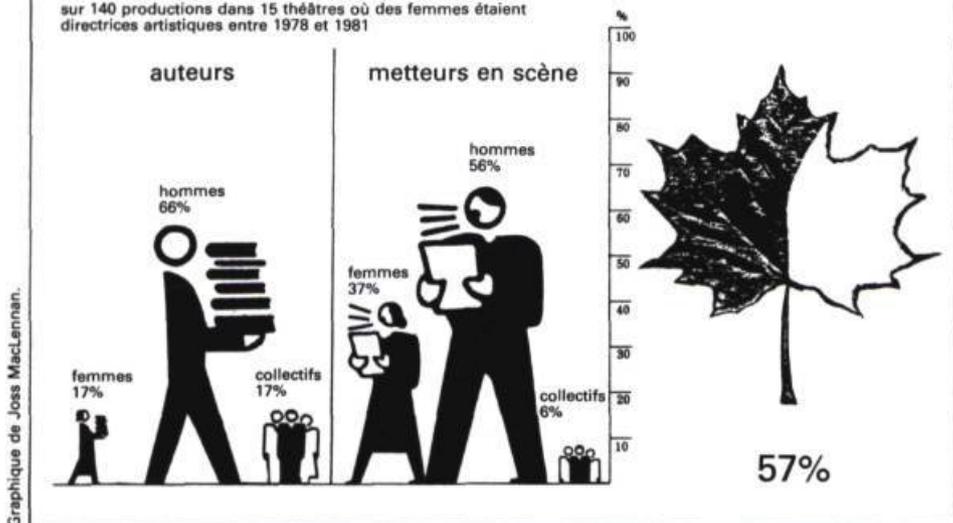
tableau 12

théâtres ayant une femme à la direction artistique

engagements hommes/femmes

sur 140 productions dans 15 théâtres où des femmes étaient directrices artistiques entre 1978 et 1981

contenu canadien



sence d'un contenu canadien, d'enfants ou d'autres femmes. En dépit même de la noirceur de leurs perspectives économiques, peut-être les femmes puiseront-elles quelque consolation dans le fait de se savoir en si bonne compagnie.

les femmes employeurs

Il existe une autre catégorie de théâtres dont les politiques d'emploi et les orientations du répertoire sont à passer en revue pour compléter cette étude comparative. Il s'agit des 15 théâtres⁴⁰ dirigés par une femme signalés par *Canada On Stage* entre 1978 et 1981, lesquels ne constituent en aucune façon un groupe homogène. Du Théâtre du Rideau Vert d'Yvette Brind'Amour, qui appartient au groupe des 18, aux Newfoundland Mummers, ces compagnies vont du collectif à l'organisation traditionnelle en passant par les centres de création dramatique tels que le New Play Centre de Vancouver. En dépit même de leur diversité au plan de l'orientation artistique, de leurs politiques propres et de l'importance des subventions fédérales, elles présentent un profil particulièrement intéressant en tant que groupe. Il s'agit, en effet, de ce groupe de théâtres qui, d'après le National Survey, ont à leur tête une femme (11%)⁴¹. Ils sont tirés de cette seule catégorie et le lecteur est prié de noter que sont de ce fait exclus du débat *tous les théâtres pour l'enfance et la jeunesse*.

Sur les 140 productions présentées entre 1978 et 1981, ces théâtres ont mis à l'affiche 17% de pièces d'auteurs féminins; ce qui dépasse considérablement la moyenne nationale et accuse une fréquence presque deux fois et demie plus grande que celle enregistrée par le groupe des 18. Sans atteindre toutefois aux impressionnants 25% des théâtres canadiens pour enfants.

De tous les groupes examinés, c'est ce groupe de théâtres qui a compté la plus forte proportion de metteuses en scène; 37% des pièces présentées ont été mises en scène par une femme. Ce chiffre parle de lui-même de l'étroite corrélation qui existe entre le sexe du directeur artistique et les chances des femmes d'être engagées. Le public de ces théâtres ayant une femme à leur tête pouvaient escompter voir 57% de pièces canadiennes. Quoique moins impressionnant que les 82% de probabilité des théâtres pour enfants, ce pourcentage n'en est pas moins nettement supérieur aux 50% de la moyenne nationale et plus du double de la proportion de pièces canadiennes accusée par le groupe des 18. Compte tenu du fait que les pièces canadiennes constituent, situées qu'elles sont hors du rang traditionnel du « théâtre classique », une forme de risque financier pour les théâtres qui les montent, il est significatif que ce groupe hétérogène de théâtres à subvention annuelle moyenne de 37 500 \$ se soit attaché à ce point au contenu canadien. Ajouté à cela le « risque » économique supplémentaire que constitue la présence de femmes dans le présent climat, on peut dire que l'exploit est doublement impressionnant.

économie et statu quo

Un théâtre dirigé par une femme est une rareté dans ce pays. On peut quasiment classer ces théâtres parmi les espèces en voie d'extinction. *Canada On Stage* en dénombrait quinze (catégorie générale), en 1978; la liste de 1980-1981 n'en comptait plus que treize. Et dans les semaines qu'il m'a fallu pour rédiger ce rapport, deux

40. Quinze théâtres ont été dénombrés pour la saison 1978-1979 et 13 pour la période allant de 1978 à 1981.

41. Ce chiffre se base sur la subvention moyenne des théâtres à direction féminine *subventionnés* par le Conseil des arts du Canada. Je n'ai pas établi de moyenne incluant les théâtres non subventionnés.



Une production pour enfants: *Une lune entre deux maisons* de Suzanne Lebeau, mise en scène par Léo Munger, assistée de Gervais Gaudreault, avec Muriel Desgroseilliers et Dominique Dupire-Farand. Les deux personnages, asexués, parlent au « il/it ». Photo: Patrick Bergé.

autres ont fermé leurs portes. Dans tous les cas, les difficultés économiques étaient invoquées pour justifier au premier chef la fermeture du théâtre.⁴²

Dans le mémoire qu'ils ont remis au nom de la Guild of Canadian Playwrights à la Commission fédérale d'enquête sur les politiques culturelles (Applebaum-Hébert), Susan Feldman, directeur administratif de la Guild, et Ken Gass, auteur dramatique et ex-directeur artistique, écrivaient:

[...] Nous avons vu, ces dernières années, s'instaurer une stagnation en matière de production de pièces nouvelles, laquelle a coïncidé avec la récession économique générale, les coupures budgétaires et autres gels gouvernementaux. Nous avons vu, ces dernières années, des théâtres fermer leurs portes, d'autres, renoncer à créer de nouvelles oeuvres, d'autres, enfin, encore plus nombreux, se détourner des oeuvres dites expérimentales et refuser de prendre ce qu'ils conçoivent comme étant des risques.

L'effet de spirale est indiscutable lorsque la situation économique d'un théâtre conditionne la situation économique de l'auteur dramatique, laquelle conditionne à son tour la qualité artistique et la nature des pièces à l'affiche, lesquelles, quant à elles, restreignent l'accès du public au théâtre canadien et, partant, causent du tort à la vie culturelle du pays.

42. Il s'agit du Open Circle Theatre de Toronto, dirigé pendant plusieurs années par sa cofondatrice Sylvia Tucker, et de la Westcoast Actors' Society de Vancouver dont la direction artistique était assumée, depuis octobre 1978, par Katharine Shaw.

Cette conclusion a trouvé écho et soutien dans les résultats d'une enquête sur la condition des écrivains indépendants menée par Brian Harrison pour le compte de la Direction des Communications. On demandait aux auteurs dramatiques interrogés dans cette enquête d'énumérer les principaux facteurs limitant leur succès.

Les deux facteurs les plus fréquemment cités sont identifiés comme étant l'insuffisance des moyens de production, débouchés ou théâtres, et le fait que les théâtres se rabattent sur les pièces à succès au lieu de faire l'essai de nouvelles oeuvres.⁴³

nature/nourriture

Il devient de plus en plus évident, à la lumière de tous ces faits, que pas plus la place des femmes dans le théâtre canadien que le développement d'une tradition théâtrale purement canadienne ne sont le résultat de quelque loi arbitraire artistique ou naturelle et qu'ils dépendent, en réalité, de conditions et de facteurs spécifiques largement à notre portée.

La prochaine génération de Canadiens héritera d'un fonds d'oeuvres dramatiques et d'une amorce de tradition théâtrale nés tous deux à un moment d'intense prise de conscience nationale et largement alimentés en subsides par l'État. Une chance qu'ils ont été nourris sous un ciel plus clément, économiquement parlant, que celui qui est aujourd'hui le nôtre.

Si nous voulons qu'un jour les femmes canadiennes participent à égalité à la création et à la protection de leur culture, il nous faut d'emblée soumettre à un examen public approfondi ces *conditions* mêmes qui influencent l'activité culturelle au Canada et nous engager nous-mêmes, en tant que peuple, à nourrir financièrement l'oeuvre des femmes aussi largement que nous l'avons fait, il y a quelques années, pour venir en aide aux hommes canadiens. Nous aurons besoin des mêmes moyens, à savoir des subsides de l'État, substantiels et sans équivoque. Un tel programme gouvernemental d'encouragement commandera, certes, une connaissance beaucoup plus large de la condition féminine dans le champ du théâtre, que je n'ai pu en apporter dans ces quelques pages. La conclusion que nous pouvons d'ores et déjà en tirer, c'est que les pratiques discriminatoires prennent leur source à des *conditions spécifiques* et que, partant de cette certitude, nous pouvons commencer à modifier ces conditions.

S'il est besoin d'autres preuves que la piètre condition des femmes dans le théâtre canadien n'est due en aucune façon à une quelconque « loi naturelle », comparons simplement leur taux d'emploi d'une province à l'autre. La grande disparité que ces chiffres accusent prouve la présence de facteurs spécifiques les conditionnant. Même aujourd'hui, alors que le poids de l'histoire pèse également sur les pratiques théâtrales d'un bout à l'autre du pays, le profil de l'emploi diffère radicalement d'une région à l'autre, d'une province à l'autre. (Voir les tableaux 13, 14 et 15.)

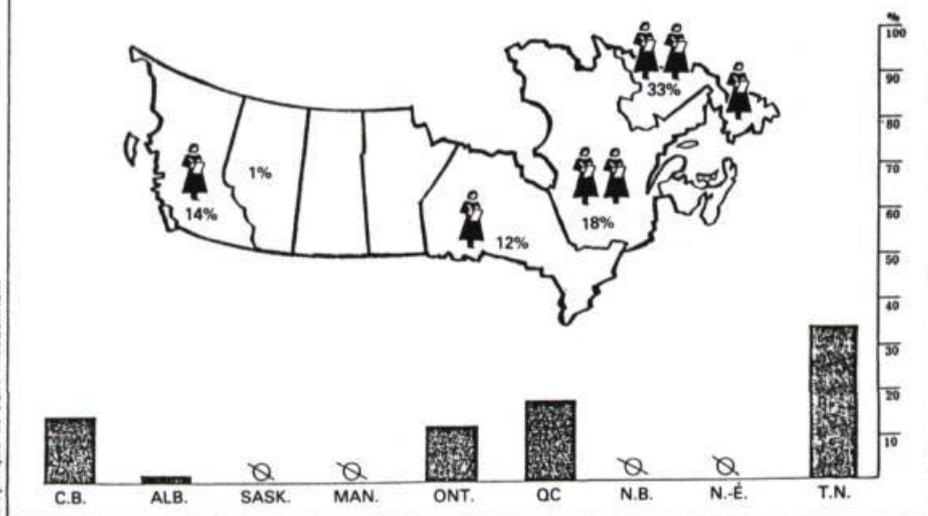
Pourquoi les femmes ont-elles mieux réussi à se tailler une place dans certaines provinces — notamment au Québec et à Terre-Neuve — que dans d'autres? Comment avons-nous pu laisser certaines provinces exclure les femmes du théâtre

43. Brian Harrison, *Freelance Writers in Canada*, Ottawa, Arts and Culture Branch, Directorate of Communications, 1981.

tableau 13

directrices artistiques
répartition par province

Graphique de Joss MacLennan.



professionnel subventionné? Combien de temps encore continuerons-nous à rétribuer, à même les précieux fonds publics, aussi vitaux que limités, une telle discrimination à l'endroit des femmes canadiennes?

Il reviendra à de futurs chercheurs d'en découvrir plus sur les facteurs et les conditions qui exercent une influence sur la place des femmes dans le théâtre canadien. Je n'en ai isolé dans ces pages que quelques-uns parmi les plus évidents. Mais prenons garde que ces recherches ne diffèrent les mesures qui s'imposent. Nous ne pouvons plus nous permettre de rémunérer des théâtres qui persistent à ne tenir aucun compte des besoins, des désirs, voire de l'existence même de la moitié de la population canadienne.

les auteures dramatiques (tableau 8)

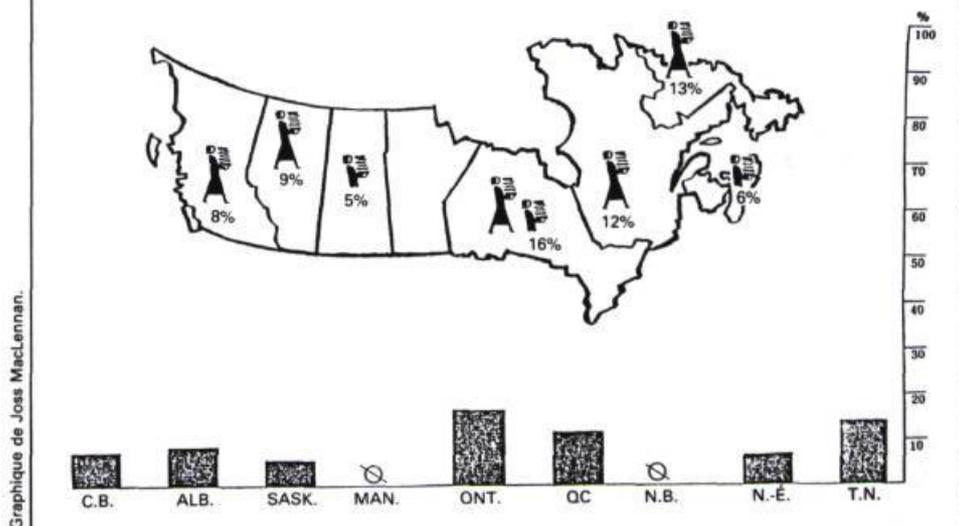
Une moyenne de 10% des pièces produites au Canada entre 1978 et 1981 avaient pour auteur une femme. Parmi celles produites par le groupe des 18, 7% seulement, toutefois, avaient été écrites par une femme. Quant aux pièces présentées dans les quarante et un théâtres pour enfants étudiés pendant cette même période, 25% d'entre elles étaient l'oeuvre d'une femme.

addenda

(On aurait pu s'attendre que la présence des théâtres-festivals de Stratford et de Shaw au sein du groupe des 18 exerce une influence injustifiée sur le pourcentage des pièces d'auteurs masculins. C'est, après tout, la vocation même de ces théâtres que de présenter les oeuvres de Shakespeare et de Shaw. Or, le fait de les exclure de l'échantillon semble n'avoir guère affecté le rapport entre les hommes et les femmes au chapitre des oeuvres d'auteurs dramatiques montées par les seize

tableau 14

auteures
répartition par province



autres théâtres. Sur les 298 spectacles mis en scène par ces compagnies, 265 ou 88,9% étaient des oeuvres d'auteurs masculins et 23 ou 7,7% d'auteurs féminins.)

les metteures en scène (tableau 9)

Le même modèle sert à illustrer l'emploi de metteures en scène par ces trois groupes de théâtres. Sur le plan national, le public canadien peut escompter voir une pièce mise en scène par une femme dans une proportion moyenne de 13%. S'il fréquente exclusivement le groupe des 18, cette probabilité tombera, toutefois, à 9% seulement. Si, par ailleurs, il fréquente un théâtre pour les enfants ou pour la jeunesse, il aura 30% de chances de voir un spectacle monté par une femme.

contenu canadien (tableau 10)

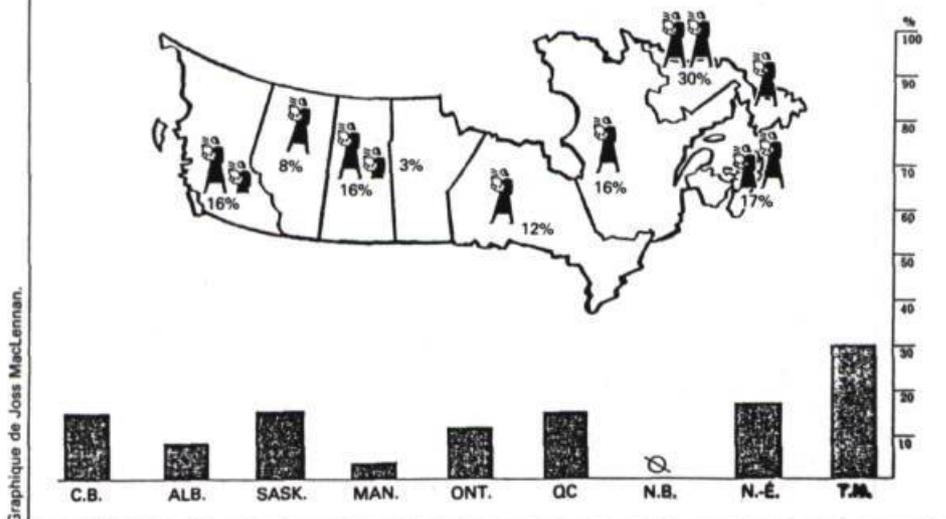
Une moyenne de 50% des pièces produites dans les 114 théâtres compris dans l'étude à l'échelle nationale étaient l'oeuvre d'auteurs dramatiques canadiens. Toutefois, tout comme l'emploi des femmes, la création de ces oeuvres ne se répartissait pas également entre les théâtres du Canada. Le groupe des 18 n'a accordé que 26% de sa programmation à des oeuvres canadiennes, ce qui est tout juste la moitié de la moyenne nationale. Par ailleurs, c'est dans les théâtres pour enfants que se retrouve la proportion la plus impressionnante de pièces d'auteurs canadiens, soit 82%.

addenda

(On aurait pu s'attendre ici aussi que la présence du Festival de Stratford et du Festival Shaw exerce une influence injustifiée sur la proportion d'oeuvres canadiennes produites par l'ensemble de ce groupe. Or, le fait d'exclure du décompte les productions de ces deux théâtres n'affecte cette proportion que dans une mesure

tableau 15

metteurs en scènes
répartition par province



étonnamment faible. Seulement 29% des 298 pièces à l'affiche durant cette période dans les seize autres théâtres du groupe étaient des oeuvres d'auteurs canadiens.)

les subventions du conseil des arts du canada: les «privilegiés» et les autres (tableau 11)

Au cours de sa première année d'existence, le Conseil des arts du Canada avait déboursé 749 000 \$. En 1981, il en avait déboursé 43,7 millions.⁴⁴ Durant l'exercice 1980-1981, il a distribué 8 089 500 \$ de ces fonds à 120 compagnies théâtrales canadiennes,⁴⁵ la subvention moyenne par théâtre étant de 26 500 \$. Le groupe des 18, constituant les 15% de théâtres majeurs subventionnés par le Conseil, s'est partagé près de 57% du total des fonds disponibles (4 591 000 \$), pour une subvention moyenne de 235 000 \$ par théâtre. Il est clair qu'au niveau fédéral, ces organismes bénéficient, en termes de subsides, d'un « statut privilégié ». Les autres 85%, soit les 102 théâtres inscrits sur les listes du Conseil, ont eu, pour leur part, à se partager le reliquat des fonds ou 43% (3 498 500 \$). Sur les quarante et un théâtres pour l'enfance et la jeunesse dont nous avons étudié les politiques d'emploi (soit les compagnies dont la programmation est mentionnée dans *Canada On Stage*), 22 seulement se sont vu accorder des subventions du Conseil des arts du Canada durant cet exercice. Ces théâtres ont reçu au total 497 000 \$ (ou 6% des fonds) pour une subvention moyenne de 17 000 \$.

44. Robert R. Fulford, «The Canada Council at Twenty-Five», *Saturday Night*, mars 1982, p. 40.
45. Le 24^e Rapport annuel du Conseil des arts du Canada.

conclusions et recommandations

Nous avons tous des intérêts dans l'orientation que prendra la politique culturelle canadienne. La qualité, la vitalité, le sens même de nos vies comme de celles de nos enfants n'en seront-ils pas influencés dans un sens ou dans l'autre? C'est pourquoi nous devrions tous avoir notre mot à dire sur ce que cette orientation devrait être. Quels débouchés, quels moyens et quels produits culturels cherchez-vous qui vous manquent aujourd'hui? Quels sont les faiblesses ou les désavantages de ceux dont vous disposez maintenant? Quels défis votre milieu comme votre pays auront-ils à relever dans les prochaines décennies? Telles sont, parmi d'autres, les questions auxquelles la Commission fédérale d'enquête sur les politiques culturelles vous invite à répondre.⁴⁶

Le sexisme sous-entend toute pratique systématique tendant à faire naître l'antagonisme entre hommes et femmes en partant du postulat que le mâle est toujours supérieur à la femelle. Il faut conséquemment que la femme elle-même fasse sienne cette idéologie et se persuade de son infériorité pour accepter le rôle qu'on lui assigne. La lutte des féministes n'a donc pas seulement consisté à défier le pouvoir masculin, mais aussi à inciter les femmes à réagir contre leur propre passivité. . .⁴⁷

«*deus ex machismo*»

En dernière analyse, il est clair que les problèmes rencontrés par les femmes dans le champ du théâtre canadien sont d'ordre systémique et que leur exclusion de telle branche donnée de l'industrie théâtrale renforce leur exclusion du système tout entier. En dehors du système, ou plus précisément, en dehors de ses postes clefs, la main-d'oeuvre féminine est autorisée à participer aux activités qui maintiennent et perpétuent le théâtre canadien; mais pour ce qui est du cadre hiérarchique du théâtre professionnel, institutionnalisé, adéquatement subventionné et culturellement légitimé, le fait est patent que nous en sommes exclues.

Or, le fait de mettre les postes de responsabilité ou d'autorité hors de sa portée, rejette du même coup la femme de la définition de l'artiste. Et le rôle de l'artiste étant ainsi défini comme étant étranger à son identité, la création artistique elle-même en vient à évoquer pour elle un processus extérieur à son champ d'expérience. C'est à travers cette implacable répression de leur substance et de leur potentiel culturel que le facteur d'invisibilité, cette absence des femmes du processus de création

46. *The Federal Cultural Policy Review Committee, Speaking of Our Culture*, Ottawa, 1981, p. 3.

47. Michelene Wandor, *Understudies: Theatre and Sexual Politics*, London, Methuen, 1981, p. 15.

d'une culture nationale, affecte la société canadienne tout entière de la façon la plus grave et la plus durable.

Le gouvernement canadien doit reconnaître l'existence du sexisme et de ses effets néfastes pour la culture de notre société; et il doit en reconnaître l'impact sur le fonds courant d'images culturelles dont disposent les Canadiens. Il devra suivre de cette reconnaissance une volonté sérieuse et concertée (aussi forte et dynamique que celle de protéger le bilinguisme et le biculturalisme ou encore de développer les traditions autochtones dans tous les arts) d'entreprendre le long combat contre cette discrimination systémique à l'endroit des femmes dont est marquée la société canadienne.

Cette volonté ne se manifestera vraiment que lorsque seront prises des mesures concrètes et institués des programmes d'égalité en emploi, seuls aptes à changer la situation à tous les échelons de l'industrie théâtrale.

établissements de formation

Le présent rapport recommande que les conservatoires d'art dramatique, les programmes de formation professionnelle et les départements de théâtre des universités du Canada:

a- se dotent de comités d'égalité en emploi composés de femmes issues tant du corps étudiant que du corps professoral et chargés de traiter des problèmes de discrimination, de harcèlement sexuel et d'inégalité tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des programmes. Ces comités devraient avoir pouvoir de conseiller et de participer à la planification et à la prise de décision dans tous les secteurs d'activité du département, et plus particulièrement dans ceux touchant le programme d'études, l'engagement des professeurs et la liaison avec le milieu professionnel;

b- établissent des *plans de carrière* pour aider les étudiantes à identifier les symptômes et conséquences de leur condition désavantagée, et pour les aider à y remédier;

c- adoptent toute mesure appropriée pour que soit mis immédiatement un terme au présent déséquilibre entre hommes et femmes au sein du *corps enseignant*;

d- *étudient et révisent les programmes d'études* afin qu'ils se conforment à la contribution réelle des femmes à l'histoire du théâtre et, plus particulièrement, qu'ils comprennent un plus grand choix de pièces d'auteurs féminins, que celles-ci soient puisées au théâtre canadien ou universel. Cette modification des programmes fournira en outre aux étudiantes un surcroît de rôles dans les productions scolaires, multipliant par le fait même, et immédiatement, leurs chances d'acquérir une expérience pratique.

théâtres

Le présent rapport recommande que tous les théâtres du Canada prennent immédiatement les mesures qui s'imposent pour que cesse la présente discrimination à l'endroit des femmes dans le milieu théâtral canadien. Il est recommandé que, pour ce faire:

a- ils admettent un nombre égal de femmes et d'hommes au sein de leurs conseils d'administration. Le présent rapport recommande en outre que ces conseils sollicitent activement, sitôt qu'un poste de directeur artistique devient vacant dans leur théâtre, la candidature de femmes dûment qualifiées;

b- ils prennent tous les moyens pour produire les oeuvres de dramaturges cana-

diennes et recourent aux talents de metteuses en scène, et ce non seulement dans leurs productions d'atelier ou de recherche, mais aussi et surtout durant leur saison régulière. Ces moyens pourraient comprendre des programmes d'aide à la création d'œuvres nouvelles et des programmes de formation et d'apprentissage destinés aux jeunes comédiens;

c- ils instaurent un système de garderies à l'intention de leurs employés permanents ou temporaires, ainsi que du public en général.

le conseil des arts du canada

Il appartient au Conseil des arts du Canada — qui en a aussi les moyens — de modifier vers le mieux la condition, l'emploi et les débouchés offerts aux femmes par le théâtre professionnel canadien. Le présent rapport recommande donc que le Conseil des arts du Canada manifeste et soutienne toute volonté de mettre fin à la discrimination à l'endroit des femmes dans les industries culturelles du pays, en prenant toute mesure appropriée à cette fin. Le rapport recommande en particulier que le Conseil des arts du Canada:

a- établisse des politiques à l'intention de tous les théâtres qu'il subventionne, lesquelles comprendraient un programme d'incitation financière ou autre, qui les encouragerait à améliorer sur-le-champ et de façon radicale la condition des femmes qui y oeuvrent et, en particulier, exigerait de ces théâtres subventionnés à même les deniers publics, comme condition préalable à toute subvention ultérieure, la preuve patente d'un plus grand recours aux femmes metteuses en scène, dramaturges et directrices artistiques;

b- crée des comités d'action, lesquels se composeraient de femmes représentant tous les secteurs de l'industrie théâtrale et auraient pour tâche de faire des recommandations au Conseil tant en vue de l'élaboration d'une politique globale, qu'en matière de programmes spécifiques et pratiques destinés à cette fin;

c- poursuive ses efforts, notables au cours de ces dernières années, en vue d'accroître la représentation des femmes dans les différents jurys;

d- inclue immédiatement dans le montant de ses bourses individuelles les frais de garderie en tant que frais professionnels légitimes; et soutienne, à l'aide de primes d'encouragement, les théâtres disposés à fournir des services de garderie tant à leurs employés qu'au public;

e- contribue activement à l'amélioration de la condition des femmes dans des programmes de formation professionnelle, ceux, en particulier, qui visent à une représentation égale dans les milieux de l'enseignement;

f- mette sur pied des programmes qui renseigneraient les femmes sur les bourses et les subventions disponibles et qui les inciteraient à s'en prévaloir à tous les niveaux;

g- reconnaisse les besoins criants de débouchés, d'espaces et de fonds éprouvés par l'oeuvre théâtrale des femmes en dégageant les fonds qui permettraient à un plus grand nombre de théâtres à direction féminine de figurer sur la liste des subventionnés;

h- institue, par le truchement de la section Périodiques et Publications, un programme d'aide à la publication de pièces, d'anthologies et de livres d'histoire à l'usage des théâtres, des écoles secondaires et des universités, sans oublier les programmes de formation théâtrale;

i- constitue un fonds spécial largement doté, à même lequel seraient subventionnés des programmes spéciaux d'aide à l'action théâtrale des femmes. Ces programmes pourraient comporter:



Yvette Brind'Amour, fondatrice et directrice artistique du Théâtre du Rideau Vert, interprète ici le rôle de la mère (Amanda Gordon), dans *la Ménagerie de verre* de Tennessee Williams, dans une mise en scène de Danièle J. Suissa. Photo: Guy Dubois.

1. des programmes de formation et d'apprentissage dont pourraient bénéficier les metteuses en scène ou les auteures dramatiques, ou encore les comédiennes désireuses d'apprendre la mise en scène et les écrivaines aspirant à s'initier à l'écriture théâtrale;
2. une cité d'artistes où les femmes de théâtre de toutes les parties du Canada pourraient se rencontrer, étudier, échanger et pousser plus avant leurs compétences tout en apprenant à connaître leur démarche respective;
3. des spectacles de promotion, des festivals ou d'autres manifestations semblables destinés à familiariser davantage tant le milieu professionnel que le public en général avec les réalisations des femmes de théâtre canadiennes;
4. un travail de recherche, de documentation et de publication visant à combler les présentes lacunes des ouvrages disponibles rendant compte de l'oeuvre théâtrale des artistes canadiennes;
5. des bulletins d'information et des organisations qui permettraient aux femmes de toutes les parties du Canada de faire connaître, d'organiser et de partager tant leur talent professionnel que leurs ressources avec d'autres femmes, et notamment avec celles oeuvrant dans des régions éloignées ou manquant de théâtres, et dont ce soutien émanant d'autres femmes appuierait l'action.

annexe I

les femmes et le conseil des arts du canada: quelle part du gâteau? et quel gâteau?

Si on les étudie de plus près, les chiffres mêmes publiés par le Conseil des arts révèlent, en les précisant, les formes de cette disproportion.

S'il est exact que les femmes ont bénéficié du tiers des bourses individuelles accordées par le secteur Théâtre, il n'en demeure pas moins que le pourcentage de récipiendaires féminins varie considérablement d'une catégorie de bourse à l'autre. Prenons par exemple les bourses « A », considérées comme étant la catégorie supérieure tant par le montant qu'elles impliquent que par le prestige dont elles jouissent. Ces bourses sont « destinées à accorder la possibilité de s'adonner à une activité créatrice personnelle aux artistes ayant produit une oeuvre marquante pendant un certain nombre d'années et qui continuent à exercer leur profession ». Au cours des neuf années couvertes par cette étude, le montant moyen de chacune de ces bourses était de 15 209 \$. Cinquante bourses ont été accordées entre 1972 et 1981, dont 9 seulement, soit 18%, ont eu pour récipiendaire une femme.

Les femmes ont été, par contre, en grand nombre parmi les titulaires de *Project Cost Grants*. D'une valeur moyenne de 1 874 \$, ces bourses sont destinées à « couvrir les frais des biens et services requis par la réalisation d'un projet spécifique ». Au cours de cette même période de neuf ans, les femmes se sont vu attribuer 30 (41%) de ces bourses.

taux de réussite

Un examen rapide du taux de réussite des femmes candidates aux bourses « A » nous révèle que le faible taux de récipiendaires n'est en aucune façon indicateur d'une modicité des réalisations féminines; bien au contraire, leur impressionnant taux de réussite de 68% (à comparer aux 36% de succès masculins) prouve que le nombre restreint de bourses accordées découle en droite ligne — et cela vaut pour l'ensemble des subventions — du nombre extrêmement réduit de candidates s'en étant prévaluées.

Leur nombre est, en effet, scandaleusement bas: quatorze femmes seulement ont demandé des bourses « A » en neuf ans. Et encore deux de ces années (1974-1975 et 1980-1981) ont-elles été marquées par une absence totale de candidatures féminines. (En fait, mis à part l'unique fois où, en 1976-1977, trois femmes se sont

Maman travaille pas, a trop d'ouvrage, production du Théâtre des Cuisines, 1975. Photo: Murièle Ville-neuve.



portées candidates, jamais le taux annuel des demandes féminines n'a dépassé le nombre de 2. — Il est à noter que les nombres cités correspondent aux demandes adressées par des femmes sans que celles-ci ne soient nécessairement différentes. Ces quatorze demandes peuvent en fait ne représenter que huit personnes.)

Comparons maintenant ce taux de demandes à celui des femmes postulant pour les *Project Cost Grants*. Nous notons sous cette rubrique un taux relativement sain de 40% de candidatures féminines couronnées de succès à 45% (contre 42% chez les hommes).

Compte tenu du taux extrêmement élevé de réussite enregistré par leurs demandes de bourses « A », comment se fait-il que les femmes s'abstiennent de postuler pour cette catégorie de bourses en nombre égal à celui enregistré par les *Project Cost Grants*? Ce déséquilibre illustre, à mon sens, de façon tangible, aussi bien la place qui est faite aux femmes dans le théâtre canadien, que leur mise à l'écart des structures motrices mêmes de la culture de ce pays. Car il y a tout un monde entre la bourse « A » et le *Project Cost Grant*, leurs différences de nature et de signification rejaillissant tant sur le prestige de l'artiste (que la première est censée rehausser) que sur le temps de liberté créatrice que l'une comme l'autre entendent assurer. En fait, les bourses « A » ne sont pas, à proprement parler, des bourses, mais des prix d'honneur destinés à permettre à un artiste reconnu et à la réputation bien assise de poursuivre, pendant environ un an, son existence et son oeuvre à l'abri des soucis financiers. Loin de viser un travail ou un projet nettement circonscrits, elles visent pour tout dire le bien-être professionnel de l'artiste lui-même.

Quant aux *Project Cost Grants*, ils impliquent simplement ce que leur titre même implique, à savoir des subsides limités, destinés à couvrir les frais spécifiques d'ordre pratique d'un projet soumis à considération. Aucune allocation de subsistance pour l'artiste lui-même n'est comprise dans cette subvention.

Il est, de toute évidence, autrement difficile de se qualifier pour une bourse « A ». Aussi bien en conclure que la rareté des candidatures à ce programme ne signifie rien de plus que le nombre infime de membres du milieu artistique habilités, de par leur expérience ou leur talent, à se porter candidats. Or, nous avons découvert que, loin de se laisser décourager ou dissuader par la rigueur des critères, *plus* d'hommes ont postulé pour des bourses « A », durant les mêmes neuf années sur lesquelles a porté l'étude, que pour des *Project Cost Grants*.

les femmes et l'autocensure

Ce fait, joint au taux élevé de succès des candidatures féminines, confirme l'hypothèse selon laquelle les femmes pratiqueraient l'autocensure beaucoup plus largement que ne le font les hommes. Et ce, qu'il s'agisse de prix artistiques ou de postes professionnels. On a noté, en effet, qu'elles ont tendance à ne postuler des emplois de responsabilité que dans les cas où leur compétence est indiscutable, voire supérieure à celle requise par l'emploi.

Quant à savoir pourquoi il en serait ainsi, la question est lourde de conséquences. Ne touche-t-elle pas, en vérité, aux formes et aux effets mêmes de l'étouffement des femmes tant dans le passé qu'aujourd'hui? Quelques raisons sont possibles: l'inexpérience des femmes quant aux structures du pouvoir culturel ou autre, leur mécon-

naissance du processus *des affaires d'art* — tant dans le théâtre proprement dit que dans les demandes de subventions —, la peur du refus, caractéristique psychologique de la femme contemporaine, etc.

Il appartient en fin de compte au Conseil lui-même de déterminer les causes qui empêchent la majorité de ses commettants de recourir à ses services dans le cadre de leur carrière et de prendre les mesures qui s'imposent pour y remédier.

annexe II

l'auteur dramatique et l'interprète

Une récente enquête informelle menée par la comédienne et auteure dramatique Patricia Carroll Brown nous révèle que le manque d'emploi qui frappe les comédiennes est en étroite corrélation avec la rareté des pièces d'auteurs féminins à l'affiche des théâtres canadiens. Comme le démontre le tableau ci-dessous, la probabilité qu'une pièce comporte soit une distribution équilibrée (nombre égal de rôles masculins et féminins), soit encore des rôles féminins en surnombre, est plus grande s'il s'agit d'une pièce écrite par une femme.

Il semble donc évident que la solution de l'éternel problème de l'inégalité entre l'emploi de comédiens et celui de comédiennes réside bien plus dans une production plus intensive de pièces de dramaturges canadiennes, que dans le contingentement des étudiantes envisagé par une des écoles de théâtre du Canada.

détail des 496 pièces inscrites au catalogue « auteurs dramatiques canada 1981 » et dans son supplément

<i>ensemble des pièces</i>	<i>distribution équilibrée ou rôles féminins en surnombre</i>
Auteur masculin 354	94 (30%)
Auteur féminin 142	74 (52%)
<i>pièces pour enfants</i>	
Auteur masculin 30	9 (30%)
Auteur féminin 58	28 (48%)
<i>pièces pour adultes</i>	
Auteur masculin 324	85 (26%)
Auteur féminin 84	46 (55%)

notes

1. 28% des pièces apparaissant dans ce catalogue ont été écrites par une femme;
2. seulement 27% des pièces écrites par des hommes canadiens comportent (d'après les données de ce catalogue) un nombre égal de rôles masculins et féminins ou des rôles féminins en surnombre;
3. 66% des quatre-vingt-huit pièces pour enfants (soit les $\frac{2}{3}$) ont pour auteur une femme.